I 3818 ...ul III

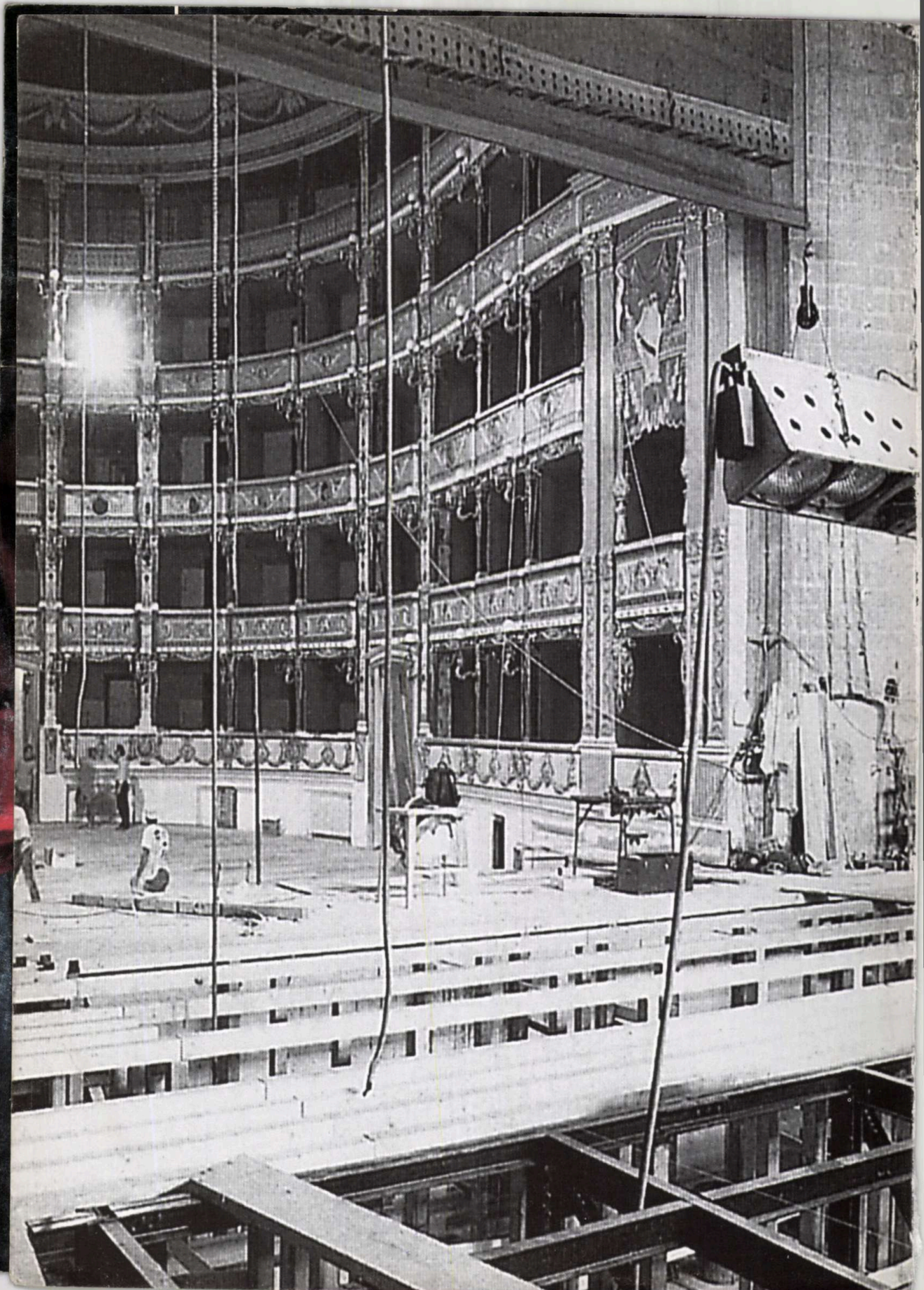
TEATRUL azi

numărul 1 și 2 / 2001

TEATRUL azi

numărul 1 și 2 / 2001

50.000



FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU

Ediția 2000

Marina CONSTANTINESCU

Drumuri spre teatru

La mijlocul lunii noiembrie, toate drumurile teatrului au dus la București. Această artă nu are centru, ci centre, sau mai exact *locuri* în care se întâmplă ceva. Fenomenul fiind viu se manifestă previzibil sau nu, încărcând variat spațiile în care se dezvoltă. De aceea cred că ediția de anul acesta – a X-a – a *Festivalului Național de Teatru* a fost un eveniment pentru că a ținut cont de chipul real al spectacolului teatral, în cele mai variate forme de înfățișare, fără tendința periculoasă de a machia ceea ce ar fi putut părea neestetic. Directorul festivalului – criticul de teatrul Alice Georgescu – și organizatorii (s-a simțit din plin și eficient implicarea de anul acesta a UNITER-ului) au mai ținut seama de ceva: lipsa dialogului, a comunicării instalată confortabil în societate și, implicit, în rândul oamenilor de teatru. Încercarea de a-i pune față în față pe creatori și comentatori mi s-a părut mai reușită și mai animată ca în alți ani, discuțiile care s-au purtat la sediul Uniunii Teatrale fiind mult mai dezinhibate și poate mai constructive decât în alte dăți.
Cu două rețineri, din punctul meu de vedere – *Mediterana* și *Roberto Zucco* – selecția operată de Alice Georgescu a oferit publicului cele mai importante producții realizate în ultimul an. Călătorind în toată țara, selecționerul a descoperit și nume mai puțin cunoscute (și mă gândesc în primul rând la regizorul Bocsardi László) care pun în valoare cu profesionalism și modestie tendințe, formule noi de expresie teatrală. E drept că anvergura unui festival ține cu precădere de

840.654 I Biblioteca Județeană MUREȘ

valoarea spectacolelor cuprinse în selecție. Festivalul reflectă starea teatrului într-un interval anume, iar cota evenimentului este dependentă de cota montărilor. Gândit însă ca un mecanism mult mai complex, Festivalul Național poate să însemne cu adevărat un fapt major al culturii, el poate să devină într-adevăr o *instituție*. În cele zece ediții s-au conturat multe idei, s-au încercat destule formule și echipe. Încet-încet, lucrurile par să se limpezească, convulsiile să se rărească și chiar și orgoliile de tot felul să se estompeze.

În fond, ce este Festivalul acesta? Un loc de întâlnire, un timp petrecut împreună întru teatru și cultură, un moment în care trăiești intens bucurii sau dezamăgiri, în care îi poți privi, descoperi și asculta pe cei de lângă tine. De dimineața până noaptea, o săptămână încheiată. Dacă lucrurile te înfierbântă, dacă nasc polemici și provoacă îndoieli, dacă îți poți manifesta libertatea gândului și verifica acuratețea judecății, atunci misiunea lui a fost îndeplinită. Asta își dorea și Cristina Dumitrescu în anii în care a fost directorul Festivalului, așa cum vedea posibilă și impunerea lui ca o instituție de cultură. E limpede că spre asta tinde și actuala echipă de organizatori, cu toate eforturile ce sunt depuse, vizibile sau intuibile. Dacă anumite lucruri, deloc lipsite de importanță, ar fi clare din timp, cred că și anvergura și miza Festivalului ar spori. În Occident, după încheierea unei ediții – să spunem a Festivalului de la Avignon – următoarea începe imediat să-și demareze pregătirile: selecție, invitați, colocvii, spații noi eventual, concepția afișului și a programului, corespondență etc. La noi, foarte multe se fac în ultimul moment, cu un heirupism grozav, istovitor și eficient poate din întâmplare. Nu există practic o echipă a festivalului, în care responsabilitățile să fie trasate precis și, în consecință, asumate. Perioada de desfășurare este schimbătoare în funcție de nu se știe exact ce. (Bănuiesc că anul acesta a fost vorba de alegeri.) Astfel, nu se pot face din timp invitații mai multor personalități teatrale din lume. Și, pentru simplul motiv că agenda fiecăruia este încărcată și fiind anunțat în pripă, răspunsul nu poate fi decât negativ. Atunci nu mai poate fi vorba despre deschidere, despre puncte de vedere obiective și proaspete. Rămânem tot noi între noi, într-un cerc cam strâmt, în care ideile noi se nasc greu și circulă puțin. Un festival național este o carte de vizită a teatrului românesc care trebuie să ajungă în multe mâini, să incite la cunoaștere, la schimburi de proiecte sau chiar la colaborări.

Cred că festivismul a apus în acest an 2000. Festivalul Național de Teatru a avut, ca imagine, o înfățișare suplă, modernă, elegantă, a animat viața culturală timp de o săptămână, a încins și provocat spiritele teatrului, și-a conturat un chip clar. Ni se pare important că formula pare să accepte orice propunere perfectibilă, că există o deschidere de idei constructive atât de la director, organizatori, cât și de la „consumatorii" care suntem noi cu toții, actori, regizori, scenografi, tehnicieni, critici, directori... Poate și de asta, această ediție nu este doar reușită, cât și semnificativă: marchează un început, punctează ferm ideea de festival-instituție. Am pășit cu dreptul spre mileniul trei care, iată, a sosit!

Doina MODOLA

Teatrul românesc la răspântie

Acum zece ani, într-un răstimp al speranței, neliniștii, interogațiilor asupra propriilor sale șanse și a drumului de urmat, dar și al intimidării în fața infinitelor obligații ale libertății, în fine, cucerite (sau oricum dobândite), teatrul românesc păşea într-o nouă viață, sub comoția multiplă a evenimentelor străzii și a radicalizărilor intratabile. Portdrapel al timpurilor noi îi era acea uluitoare *Trilogie antică* a lui Andrei Șerban, în care a izbucnit magic, totalitar, energia pură, zăgăzuită atâtea decenii. Teatrul românesc părea un teritoriu al exorcizării colective, în care ritualul declanșa și purifica uriașa forță a adâncurilor, într-o ceremonie laică violentă, contagioasă, tulburătoare. Imagismul, estetica cruzimii, șarja, răspicarea mesajului, experimentalismul nestăvilit, opțiunile repertoriale compensatorii, monumentalismul și superproducția și-au luat revanșa în acest deceniu asupra tiraniei ideologice a realismului și a cenzurilor, aducând în trombă era absolutismul regizoral, a directorului de scenă ce-și aroga calitatea de autor total al spectacolului, aservindu-și, în manieră artaudiană, lumea ficțională, proiecția scenică, făpturile actorilor devenite adesea simple elemente plastice. Rezultatele au fost nu o dată uluitoare și au cucerit lumea – ca acea serie craioveană a lui Silviu Purcărete începută de la *Ubu Rex cu scene din Macbeth*, spectacolele lui Mihai Măniuțiu sau Alexandru Darie.

După un deceniu, iată-ne ajunși la o răspântie. Meritul festivalului aniversar – organizat anul acesta în perioada 12–19 noiembrie 2000 de Ministerul Culturii, UNITER, Primăria Municipiului București, cu sprijinul secției române a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (A.I.C.T.) și Universității de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale", Facultatea de Teatru – Catedra de Teatrologie, sub direcția unei excelente echipe alcătuite din Alice Georgescu (Director artistic), Aura Corbeanu (Director executiv), Cornel Todea (Vicepreședinte executiv) – a fost tocmai acela de a suprima noile tendințe. Spectacolele aduse la București de selecționerul unic, criticul Alice Georgescu, descoperă teatrul românesc într-o formă foarte bună, la nivel general, în care teatrul ceremonial coexistă cu redescoperirea îmbogățită a teatrului de actori, iar imagismul violent nu e în contradicție cu investitura subtilă a unei semiotici scenice rafinate. Libertatea creatoare nu mai este o revanșă dezlănțuită asupra vechilor interdicții, ci o emancipare de sub domnia noilor fetișuri (instaurate individual și de bunăvoie) ale originalității terorizante și competiționale ale stilurilor „de autor", impuse în acești ani, ale formalizării vizuale în pofida orchestrărilor auditive, ale stridențelor de tot felul, în detrimentul nuanțelor, ale *invaziei* stărilor excesive în opoziție cu știința declanșării lor pe arii ample.

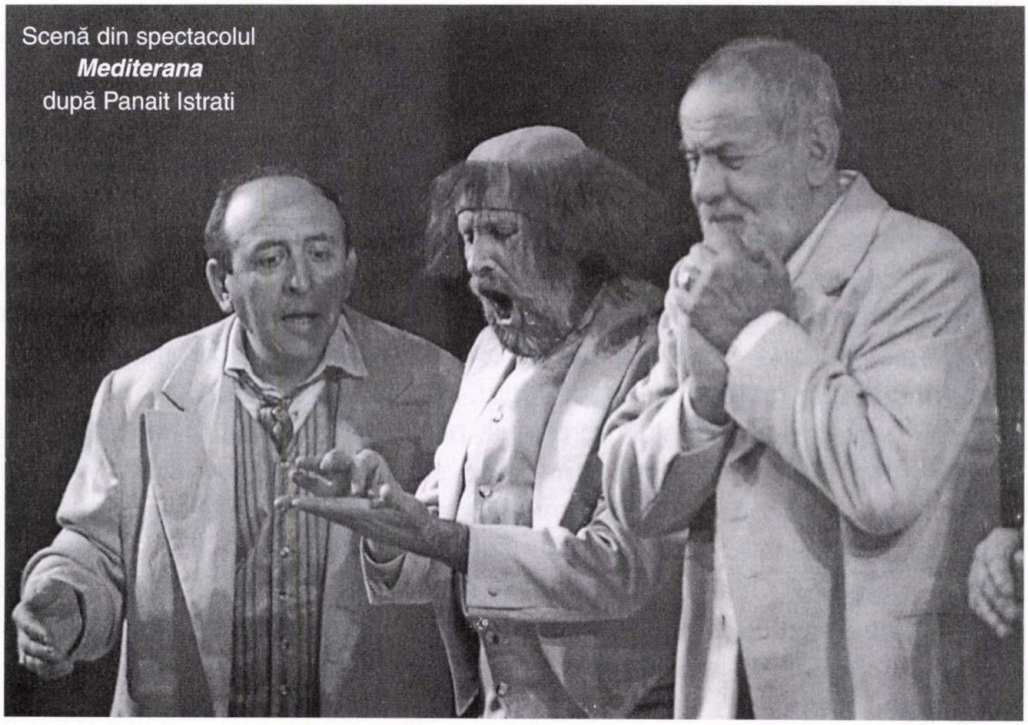
Pe diferite căi, teatrul românesc se eliberează acum de concentrarea crispată asupra energiilor proprii, oarecum narcisiacă și limitativă, și se deschide, mai disponibil, mai relaxat, mai surâzător, spre modalități diverse și complexe, în care stilistica trecutului e privită cu bunăvoință redobândită, iar privirea spre marile experiențe ale teatrului european occidental și estic reintră în competiție cu teatrul antropologic și limbajele spectaculare extrem-orientale. Comunicativitatea actului teatral e recucerită nu numai prin reinstaurarea (sau aspirația) științei rostirii textului, ci și prin reașezarea achizițiilor stilistice, nuanțarea cuceririlor experimentului în revelații existențiale, psihologice, reflexive. Coparticiparea receptorului e asigurată mai divers, nu prin asaltarea lui în avalanșă, ci prin solicitarea lui felurită, prin stimulare când delicată, când bruscă, când insolită, când contradictorie. Dincolo de nivelul evidențelor, spectacolul cultivă straturile sugestiei, simfonizarea energiilor, acționând mult mai eficient și complex asupra sensibilității, remontând catharsisul amplu, „lucrând" sufletul în reacțiile nete ale râsului, plânsului, emoțiilor foarte variate, cărora le acordă răgazul instituirii și funcționării, exersând astfel participarea afectiv-intelectuală și delectarea. Se instaurează bucuria și plăcerea în receptarea estetică, mila, frica și durerea. Șocul intelectual și revelația semnificațiilor recuperează scala emoțională complexă cu o grijă sporită.

Acum patruzeci de ani, în 1961, Liviu Ciulei dădea semnalul erei regiei novatoare în mult disputatul spectacol *Cum vă place* de William Shakespeare, stârnind admirația lui Orson Welles și Paul Scofield și propulsând teatrul românesc în avangarda teatrului universal. La începutul unei alte epoci teatrale, tot Liviu Ciulei aduce măsura interiorizării expresiei, surdina și estompa, reflecția calmă și încrederea plină de deferență în spectacol. La altă vârstă creatoare, aruncând asupra lumii vălul fumuriu al trecerii timpului, Liviu Ciulei consideră lumea cu ochiul înțeleptului lipsit de înverșunare, mântuit. De o extraordinară originalitate, *Hamlet* al său (Teatrul „L.S. Bulandra") devine, la sfârșit de mileniu, poemul extincției și al crepusculului modernității. Ieșind ferm din tradiția ultimei jumătăți de veac, artistul creează o insesizabilă translație temporală, înlocuind circumstanțele începutului (piesa shakespeareană se petrece, după cum se știe, în jurul anului 1000–1100 la curtea de la Elsinore) cu acelea ale sfârșitului. Nu luptele pentru putere macină lumea (cum au denunțat atâtea înscenări ale celebrei piese din anii '60 încoace), ci, dimpotrivă, abdicarea de la guvernare a instituției monarhice. Subminată de patimi omenești, întoarsă asupra propriilor sale drame și crime, absenteistă și indecisă, absorbită de alte cauze și interese, monarhia se derobează, dezertează de la îndatoririle ei, lăsând lumea pradă invaziei puterilor militare gregare.

Actual și specific, simbolic și emblematic la nivelul veacului al XX-lea, încă de la debutul său, mesajul se configurează delicat și profund în contextul unei lumi scenice de o elocvență implicită. Îmbătrânită și indiferentă, curtea de la Elsinore

asistă placid la zbaterile unor suverani de neînțeles și ale unui prinț abătut, enigmatic și cam nebun. Tabloul dinastic – evocând monarhiile Europei moderne ale ultimelor două veacuri, împărații și regii în uniformele lor militare, chipuri prusace și victoriene, Habsburgi, Romanovi, Hohenzolerni – devine unul al dramelor intime, pasionale. Palatul parcă mic, datorită coloanelor aurii care organizează spațiul în jurul unor elemente de mobilier ce amintesc Peleșul (decor: arh. Octavian Neculai, costume: Nina Brumușilă), își dezvăluie simbolic cotloanele și misterele. Fantomele seamănă cu domnitorii, dar legatul lor nu revigorează lumea, ci o abate de la țelul ei. Estetica spectaculară se bizuie pe punerea în abis: profesiunea de credință clasică a artei actoricești, în plin ev baroc, shakespearean, armonizează fin discursul scenic în jurul unui *Hamlet* inteligent și sceptic, dezgustat de murdăria lumii și conștient de propria sa fragilă inutilitate – Marcel Iureș. O frescă sepia în grave acorduri finale.

Generația regizorilor de reputație internațională a fost prezentă și prin Vlad Mugur, al cărui spectacol *Slugă la doi stăpâni* de Carlo Goldoni cu Naționalul craiovean, fără a avea verva comică a *Mincinosului* de acum 9–10 ani (realizat la Teatrul „Odeon" cu Horațiu Mălăele în rolul titular), poartă marca maestrului: distincția plastică, inventivitatea situațională, ecletismul semnificativ care reunește lumea de azi cu cea de ieri, carnavalul deșertăciunilor cu biruința vieții, umorul malițios și comentariul inteligent (scenografia: Lia Manțoc, măști: Ilona Jaro Varga). *Mediterana* Cătălinei Buzoianu, spectacolul montat la Teatrul „Maria Filotti" din



Scenă din spectacolul
Mediterana
după Panait Istrati

Brăila, care va face înconjurul mării omonime într-un vast proiect internațional în 2001, continuă căutările antropologice ale regizoarei, pe un scenariu pornind tot de la opera lui Panait Istrati, care a animat și acel uluitor, unic epos balcanic încărcat de arome pitorești și insolite: *Chira Chiralina*.

De astă dată, montarea animă mai degrabă virtuțile plastice ale unui periplu riveran propunându-și ca temă generică *spectacolul*, nu al lumii, ci al scenei, al cabaretului, cafenelei, pieței, străzii și, ca mijloc dinamic – dansul, într-o tonalitate levantină ce ia totul „à la légère".

Mizantropul de Molière în regia lui Tompa Gábor la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj constituie o actualizare a celebrei comedii clasice, în maniera celei practicate în perimetrul teatrului francez actual: prin eleganta punere în valoare a textului și a validității principiale a mesajului, tipurilor umane, atitudinilor generale în fața existenței. Excelenta trupă realizată de Tompa Gábor, alcătuită din actori cu o multilaterală pregătire profesională și cu chipuri expresive, pitorești de histrioni admirabili (Bogdan Zsolt, Bács Miklos, Dimény Áron, Kardos M. Róbert), remarcabili și în aparițiile episodice, au asigurat vioiciunea și unitatea spectacolului.

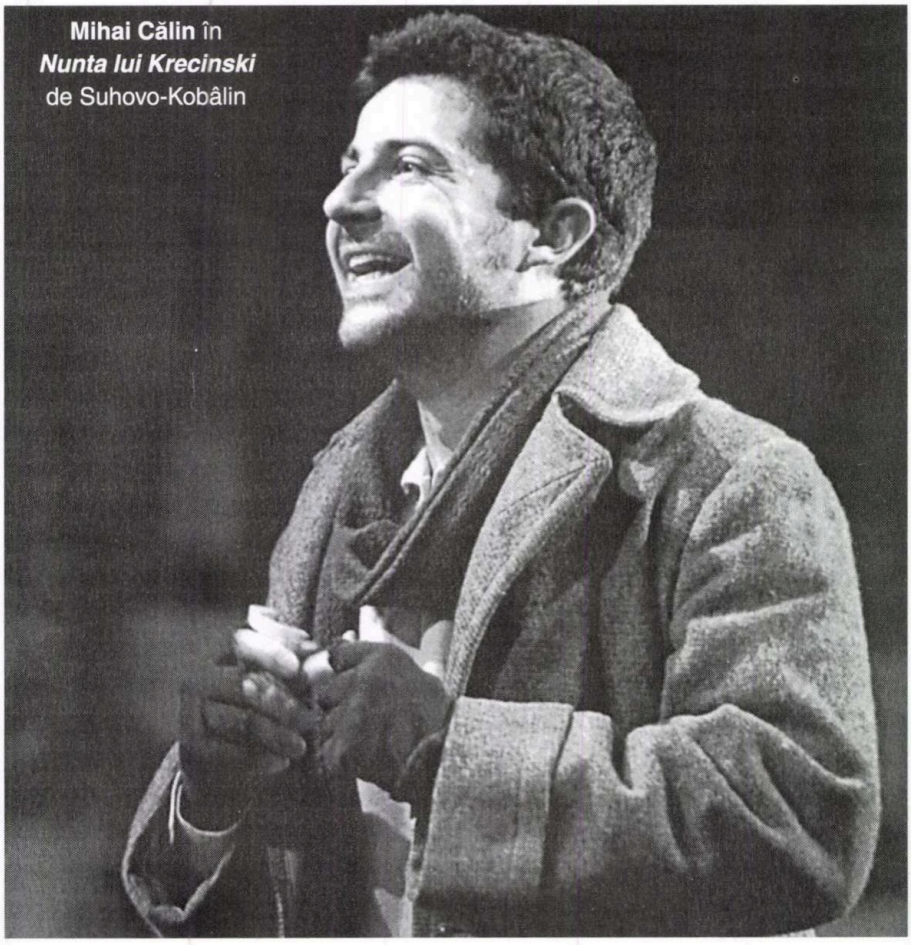
Șocant și ofensiv, cum ne-a obișnuit, și prin opțiunea repertorială și prin îndrăznelile punerii în scenă, în *Roberto Zucco* de Bernard Marie Koltes (traducerea: Ioan Holban, scenografia: Axenti Marfa, costume: Rodica Arghir), Alexander Hausvater a dezvăluit în sunetele hard ale trupei rock „Destine", acea disponibilitate circumstanțială, care dă naștere delictului, detaliind-o excesiv în fața spectatorului, bombardându-l provocator, obsesiv, să iasă din contemplație (Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași).

Comicul expansiv, scânteietor, vorbăreț, complice, trăsnit, savant, poliform și teatralitatea strălucitoare și dinamică au izbucnit în iureș în *Saragosa – 66 de zile* (decor și costume: Irina Solomon și Dragoș Buhagiar; aranjamentul coral: Gabriel Popescu; coregrafie: Malou Iosif; pantomimă: Dan Puric; mișcare: Ioana Mihăilescu; scrimă: Szobi Cseh), într-un epos picaresc, înscenat în toate versiunile *commediei dell'arte* – feeric, fantezist, exotic, orientalist, tragicomic, parodic, absurd, de bâlci, grotesc, de umor negru, bonom sau fantast.

Dansul, pantomima, recitalul, acrobația, performanța fizică, biomecanica și identificarea cu rolul își dau mâna într-o sărbătoare ce are drept focar și provocare același topos originar: *teatrul în teatru*, într-o formulă ce instaurează bucuria, inventivitatea, meșteșugul. Cuceritorul spectacol al lui Alexandru Dabija, cu Teatrul „Odeon", unul dintre acelea care și-au redobândit autonomia creativă, se dedică teatrului de acum trei decenii, energizează sala prin toate variantele râsului, de la surâs și hohot interior până la izbucnire gâlgâitoare, nestăvilită.

Petronela Grigorescu și
Constantin Pușcașu
în ***Roberto Zucco***
de Bernard Marie Koltès

Spectacolul *Deșteptarea primăverii* de Frank Wedekind, realizat de Anca Bradu la Compania „Tompa Miklos" din Târgu Mureș (scenografia: Lia Maria Vasilescu; mișcare scenică și coregrafie: Liliana Andrei; muzică: Nencz József), marchează în cariera tinerei regizoare – care a făcut din fiecare montare nu numai un experiment stilistic major și ferm, ci și o treaptă valorică superioară – încă o dovadă a remarcabilei sale forțe expresive și a unui crez teatral bine conceptualizat. Proiectând în spațiul larg lumea piesei, ea a activat valențele categoriale ale conflictului, convertind piesa scrisă acum un secol în scenariul veșnic al ieșirii din inocența copilăriei și al dramei individuale, ireductibile de definire a identității sexuale. Adevărul revelațiilor infinității umane, cu traumatismele, accidentele, tragediile ei inerente, a fost de o precizie extraordinară, îmbinând francheța și dramatismul tensionat al interpretării cu stilizarea plastică (elementul central de decor era un pian uriaș multifuncțional și mobil, în care se tasaseră în urma unui seism, câteva piane). Inserturi suprarealiste, onirice și expresioniste potențau capacitatea comunicativă a întregului, coerent, impresionant, cutremurător.



Mihai Călin în
Nunta lui Krecinski
de Suhovo-Kobâlin

În *Nunta lui Krecinski* de Suhovo-Kobâlin (scenografia: Diana Ruxandra Ion), Felix Alexa a activat, la rândul său, energiile râsului prin declanșarea și orchestrarea scenică a forțelor actoricești. Riscând acuza că nu a făcut nimic ca regizor și suferind, bineînțeles, consecințele acestei asumări, tânărul artist s-a întrecut pe sine în inventivitatea situațiilor și stărilor și în ritmarea spectacolului (de la marile secvențe, acte și antracte – ultimele schimbări de decor realizate cu acceleratorul, sub ochii spectatorului) până la cele mai mici detalii ale grupărilor scenice și ale evoluției unui singur actor. Contrazicând orizontul de așteptare, a stimulat și augmentat în spectator reacția, atenția, interesul și răspunsul afectiv, creând incontinuu pe scenă un adevărat aspirator, un sorb de bună dispoziție. Actorii săi, într-adevăr vedete, au fost impulsionați și aduși în cea mai bună formă de ipostaziere plurală a comicului, care niciodată n-a fost nici împins, nici strident, ci asumat prin identificare, „sinceritate", comunicativitate „inocentă" și directă. Surdina pusă manifestărilor, creditarea directă a rolurilor, așa cum par să fi fost concepute inițial de dramaturg, fără transmutații de sens, i-a îngăduit forarea în profunzime a relațiilor comice, a tipurilor, a stărilor, a contrastelor și contradicțiilor generatoare de șoc și descărcare ilară.

Generația foarte tânără de regizori a fost destul de masiv reprezentată: trei dintre aceștia sunt absolvenți din ultimii ani. Claudiu Goga și-a confirmat calitățile în montarea piesei *Portret de criminal* de Mrožek la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov (decor: Mihai Mădescu, costume: Luana Drăgoescu), cea mai matură și originală a carierei sale, cum a observat critica, un spectacol temeinic conceput și interpretat cu fervoare de Costache Babii, Mircea Andreescu, Virginia Itta Marcu, Viorica Geantă Chelbea etc. și de întreaga trupă brașoveană.

La fel a făcut o foarte bună impresie *Nunta însângerată* – adaptare după García Lorca – a Teatrului „Támasi Áron" și a Ansamblului de Dansuri „Háromszék" din Sfântu Gheorghe, în regia lui Bocsárdi László (scenografia: Bartha József; muzica: Könczei Árpád; coregrafia: Călin Orza și Uray Péter), un spectacol în care forța organică degajată din dans pare să conțină, să detoneze și să reprezinte drama. Stranie și oarecum tulburătoare atingerea universului diferenței în *Madame Butterfly* de David Henry Hwang (decor: Vittorio Holtier; costume: Doina Levintza; coregrafia: Răzvan Mazilu), în regia Adei Lupu la Teatrul „Odeon", care împletește emanațiile echivocului și voluptățile secrete ale interdicțiilor, într-un ton minor.

Finalul Festivalului Național de Teatru a fost dedicat, în Anul Eminescu, spectacolului *Trecut-au anii...*, susținut de Valeria Seciu, Ion Caramitru, Ovidiu Iuliu Moldovan, Aurelian Octav Popa, produs de UNISTAR, aflat la capătul unor turnee încununate cu succes.

Festivalul *Off* a afirmat o generație foarte tânără și turbulentă de regizori, dramaturgi și actori dornici de o expresivitate nouă, nervoasă și distinctă, în care se recunosc (de ei înșiși și de ceilalți) promoțiile născute și crescute sub bombardamentul multimedia. O generație gata să rupă cu orice fel de trecut pentru a se rosti pe sine: Theodora Herghelegiu (*Omul din lectică*, *Domnul și*

doamna Oval, *Să zbori spre paradis* după texte proprii și *Cum vă place* după Roberto Mazzuco, *Numărătoare inversă*, după Saviana Stănescu), Alice Barb (*Poveste de cartier*, *Don Juan moare ca toți ceilalți* de Teodor Mazilu), Florin Fieroiu (*Alcool, amar... amor*), Nona Ciobanu (*Toscana*), Ada Milea (*Republica mioritică română*), precum și spectacole de Dragoș Mocanu, Radu Apostol, Sorin Militaru, Alexandru Berceanu.

Au fost prezenți în nocturnă și regizori consacrați cu spectacole din anii precedenți: Cornel Todea (*Cea mai puternică* după August Strindberg), Mihai Măniuțiu (*Cetatea soarelui* după Campanella), Nicolae Scarlat (*E frumos în septembrie la Veneția* de Teodor Mazilu).

Dezbaterile și colocviile din fiecare dimineață, reunite sub genericul „Creatorii și criticii față în față", au fost deosebit de fructuoase, atât ca analiză a spectacolelor, cât și ca problematică („Teatrul esteuropean la granița de Est a Europei", „Generațiile în teatru").

O reușită și o provocare: Festivalul Dramaturgiei Românești

Conceput pe mai multe planuri, pe parcursul a șase zile pline, prin munca de înaltă profesionalitate a directoarei festivalului, doamna Mariana Voicu (artizană constantă a tuturor edițiilor manifestării de două decenii încoace), cea de-a IX-a ediție a Festivalului Dramaturgiei Românești, Timișoara 3–8 octombrie 2000, a reunit, prin efortul conjugat al organizatorilor (Ministerul Culturii, Teatrul Național din Timișoara, Consiliul Județean Timiș, UNITER, Asociația Internațională a Criticilor de Teatru) cele mai reprezentative montări din ultima stagiune, realizate pe o partitură originală. Firește, în centru a stat oferta spectaculară, cele zece spectacole anunțate în program (cărora li s-a adăugat, ca un dar-surpriză, premiera Teatrului Maghiar „Csiky Gergely" cu piesa lui Radu Macrinici, *Evanghelia după Toma*, regia Anca Colțeanu), dar festivalul a însemnat deopotrivă o efervescentă activitate formativă: Atelierul de actorie condus de prof. univ. Sanda Manu – curs intensiv de artă interpretativă (una dintre preocupările prioritare ale noului director al Naționalului, Cornel Ungureanu) și Atelierul de critică teatrală, condus de subsemnata, dedicat cronicarilor dramatici și secretarilor literari. În același timp, festivalul și-a propus o acțiune de promovare a acestora către scena de studio sau chiar scena mare. S-au prezentat astfel, în regia doamnei Mihaela Lichiardopol, spectacolele-lectură *Napoleon*, *Femeia și Soldatul* de Aurel Gheorghe Ardeleanu și *Kepler*, de Anavi Adam și s-au lansat volume de dramaturgie semnate de Iosif Naghiu (*Orbii la cinematograf*) și Ion Jurca Rovina (*Piscina*). În cadrul festivalului a fost dezvelit bustul artistului emerit Ștefan

Iordănescu (tatăl regizorului cu același nume), prilej cu care a fost evocată personalitatea sa. Au fost lansate primele *Caiete ale Teatrului Național*, colecție realizată de doamna Mariana Voicu (care redactează și o istorie a așezământului). Cele două *Caiete,* dedicate regretatului *Gheorghe Leahu* și vitalului *Vladimir Jurăscu,* sunt primele dintr-o serie în curs de tipărire. Programul foarte bogat al festivalului a cuprins și spectacolul de teatru de televiziune *Căsătorie imposibilă* de Alex. Ștefănescu, regia: Silviu Jicman, știut fiind interesul acestui departament pentru valorificarea creației originale.

În dezbaterile care au avut loc dimineața au fost analizate spectacolele festivalului și s-a discutat *Destinul dramaturgiei românești*, unde Natalia Stancu a prezentat o comunicare bine documentată și incitantă. În holul teatrului au putut fi admirate lucrările de sculptură ale lui Petru Jecza.

Spectacolele, diverse și incitante, care vreme de șase seri au umplut sălile de oameni și de bucurie, s-au bizuit pe texte exemplare din dramaturgia interbelică, precum *Domnișoara Nastasia* de G.M. Zamfirescu, în regia lui Horea Popescu (Teatrul „Odeon" din București), un spectacol în care tradiționalismul, pitorescul de foburg și cântecele lăutărești au făcut deliciul publicului; și prin dramaturgia postbelică, *Pluta Meduzei* de Marin Sorescu, în viziunea scenică a lui Sütö Udvari András la Teatrul German de Stat din Timișoara, îmbinând parabola neagră și utopia cristică. Teatrul gazdă a oferit cea dintâi premieră dintr-un ambițios program estetic, piesa *Revoluția oarbă* de Leonid M. Arcade, creație din diasporă a anilor '70 (scrisă în condițiile decepției față de filosofii ce au cochetat cu marxismul), care sub direcția scenică a lui Alexa Visarion a devenit oglinda fantastă și dură a țiganiadei postdecembriste. Spectacolul, care și prin vizualizare a diagnosticat afinități între autor și D.R. Popescu, s-a constituit într-o satiră necruțătoare, amară și incomodă, provocând publicul la meditație și autoconștiință. Mai puțin interesant mi s-a părut textul propus de Teatrul Național din Craiova, în condițiile în care, în ultima clipă, spectacolul selecționat, *Matca* de Marin Sorescu, n-a putut să vină. *Nașterea* de Constantin Voiculescu, într-o nu foarte originală descendență soresciană și cu o punere în scenă încărcată, aparținând unui regizor de film, Bogdan Drăgan, s-a salvat doar prin talentul Natașei Raab, actriță de forță și de nuanță.

Ceea ce a particularizat festivalul au fost genurile spectaculare de frontieră, în care nu rămâne un text scris (sau se păstrează rareori). Astfel, seducătorul spectacol *Costumele!...*, creat de Dan Puric ca pantomimă și inspirat de creația vestimentară a scenografilor Irina Solomon și Dragoș Buhagiar, s-a bizuit, desigur, pe un scenariu prealabil, transpus însă exclusiv în limbaje scenice și dezlănțuind o cuceritoare vervă asociativă, primit cu explozii de entuziasm de public. La fel, a avut parte de mare succes *Memo*, spectacol pe texte de Urmuz și Eugène Ionesco, scenariul și regia: Mona Chirilă, aparținând Naționalului clujean. Spectacol-experiment, exploatând parfumul de levănțică și naftalină a vechilor noutăți absolute ale vieții, artei, epocilor, el n-a fost numai un eseu despre avangardă, ci și un poem nostalgic și delicat despre trecerea timpului și înaintarea omului către neființă, excelent susținut de cei doi actori, Miriam Cuibuș și Dragoș Pop.

Selecția realizată de regretatul Victor Parhon și Mariana Voicu a surprins momentul de răscruce actual al scrisului dramatic românesc, când formele marginale, experimentele, pretextele, dramatizările concurează prea mult dramaturgia preelaborată, pentru a fi simple opțiuni întâmplătoare.

Excepționalul spectacol *Levantul* după Mircea Cărtărescu, scenariul și regia Cătălina Buzoianu – Teatrul „L.S. Bulandra" și Theatrum Mundi – își clădește atmosfera antonpannesc-postmodernă și parodic-sensibilă pe râsul-plâns carpato-pontic-dunărean cu izuri balcanice învăluite și subțiri, pe un volum de poezie a cărui carieră se validează în timp în jocul identificărilor comunitare.

La fel, ultima montare a Cătălinei Buzoianu, *Mediterana*, ce răsare, fără prea multă invenție, în umbra copleșitoare a mai vechii dramatizări *Chira-Chiralina,* folosește tot o dramatizare după proza lui Panait Istrati, pariind mai degrabă pe exotismul aburos și exotic și pe senzaționalul proiectat în dans.

Proscrisa de Saviana Stănescu, montată la Teatrul Dramatic din Galați de Vasile Nedelcu, recurge la versurile tinerei scriitoare și nu la piesele ei (e câștigătoarea de anul acesta a concursului de dramaturgie UNITER), realizând un spectacol-cabaret, în care ideile poetice se cântă aleatoriu și se dansează la fel.

O mențiune aparte se cuvine spectacolului cu piesa-piesă *Evanghelia după Toma* de Radu Macrinici, interesant nu numai prin textul său, creație a unui dramaturg din tânăra generație, ci și prin excepționala viziune spectaculară aparținând unei foarte tinere regizoare: Anca Colțeanu. Spre deosebire de majoritatea coetaneilor, aceasta *se devotează slujirii textului*, pliindu-se pe ideile lui și deschizând astfel actorilor accesul spre planul unui „dincolo" al întrupării. Finețea și inteligența, rafinamentul vizual al mișcării și luminii, relevanța deopotrivă concretă și metaforică a imaginilor, armonioasa punere în valoare a interpreților dezvăluie un talent autentic și o siguranță surprinzătoare la această vârstă.

Unsprezece spectacole foarte diferite ca valoare estetică, dar foarte revelatoare pentru un timp de mare frământare stilistică și sintactică, atât a literaturii dramatice, cât și a viziunii scenice. Selecția are meritul de a dezvălui nu numai o „criză" (de creștere!) a dramaturgiei (fenomen atât de frecvent diagnosticat, încât literatura destinată scenei pare să fie istoria unor agonii învinse), cât o epocă de regenerare și căutări, în care teatrul renaște din formele genuine (pantomimă, dans) și marginale (cabaret, circ, thriller), își *istorizează* avan-gardele, își rediscută limbajele originale în noi titraje și în noi raporturi (relația costum–erou–situație–fabulă), își reanalizează elementul spectaculos până la frontierele gratuității, își asumă codurile artelor, domeniilor și canalelor de comu-nicare învecinate sub noi aspecte (film, multimedia), își caută teatralitatea și dramaticitatea în alte genuri (poezie, proză). Își rescrie și își restructurează (mai nervos, mai ritmat, mai direct) textele după alte legi și după alte așteptări, în afirmarea vijelioasă a unei *tinere* (!) și foarte grăbite generații de dramaturgi: intempestivi, răzbătători, conștienți și tranșanți, răsăriți după 1990.

FESTIVALURI, GALE, ANIVERSĂRI

Constantin PARASCHIVESCU

Splendoarea livezii – scena și pagina

O săptămână de teatru bogată în titluri, stiluri, experimente și cărți a marcat a IX-a ediție a Galei Teatrelor Naționale desfășurată la Cluj în perioada 2–8 decembrie 2000. Fără strălucirea albă a zăpezii și bucuria colindelor, ca altădată, dar cu nesațul descoperirii unor frumuseți de-o clipă, efemere, în iluzia de vis a scenei și cu șansa unui câștig de durată în taina cărților oferite generos, prin mai multe semnături, în vitrinele și pe mesele din foaier. În paginile uneia dintre ele, citesc aceste prețioase cuvinte: „A vedea un spectacol splendid este sinonim cu a vedea livada de vișini în floare. Preț de o răsuflare. Dar amintirea poate marca o viață." (George Banu, *Livada de vișini, teatrul nostru – jurnal de spectator*, Editura Allfa, în românește de Anca Măniuțiu). Am văzut câteva în floare, unele aspirând numai la splendoarea livezii, altele în muguri, alte câteva amăgindu-se, și „existența concentrată care pulsează în teatru", cum zice Doina Modola, directorul Galei, poate fi de bun augur pentru viitor, pentru mileniul următor unde „să ne întâlnim sub zodia zâmbetului inimii și a forței ființei" (dea Domnul!).

Miriam Cuibuș
în ***Mantaua***
după Gogol și Bulgakov

Programul Galei a avut o structură diversă, cu *spectacole* (ale teatrelor invitate, ale teatrului de studio-gazdă în nocturnă și ale studenților departamentului de teatru al Facultății de litere, în matineu), *ateliere de creație* (arta actorului și regiei, condus de Cătălina Buzoianu; dramaturgie, condus de C.C. Buricea-Mlinarcic), *dezbateri, lansări de carte, expoziții* (de fotografii, afișe, cărți, documente) și *revista* editată de un grup înzestrat de studenți. Neputând da, omenește, seama despre toate, mă limitez a menționa opțiunile studențești pentru Eugen Ionescu (*Engleza fără profesor* și *Jacques sau supunerea*, anul IV actorie, clasa prof. Marius Bodochi) și Carrol Lewis (*Alice în țara minunilor*, anul II actorie, clasa prof. Cristina Pardanschi și Cornel Răileanu) și a elogia efortul și entuziasmul cu care neobosiți editori au scos, cu prețul multor nopți nedormite, noi pagini de inestimabile mărturii despre această efemeră artă și artiștii ei, prezentate cu vie admirație și competență de personalități culturale înainte de spectacol: *La vorbă cu Vlad Mugur* de Florica Ichim, *Ursit scenei: Mihai Popescu*, de Margareta Andreescu, *El, vizionarul: Aureliu Manea,* Editura revistei „Teatrul azi"; *Livada de vișini, teatrul nostru – jurnal de spectator* de George Banu, editura citată mai sus). Totodată, din programul Studioului „Euphorion", menționez *Cerere în căsătorie* de Cehov, în regia studentului-actor Sorin Misirianțu (cu un Cornel Răileanu de un comic irezistibil), spectacolul pe texte din avangarda literară românească, *Memo*, de Mona Chirilă și Miriam Cuibuș (succesiune de monoloage teatralizate, pe motivul evaziunii – în timpul memoriei și spațiului lumii –, cu expresive sugestii în jocul minuțios sincronizat al lui Miriam Cuibuș și Dragoș Pop), excepționalul recital al actriței Elena Carla Ivănușcă în *Declarație* de Tudor Mușatescu.

Teatrele Naționale au onorat Gala cu spectacole de anvergură modernă, în stil și rafinament (*Slugă la doi stăpâni* de Carlo Goldoni, regia Vlad Mugur, Craiova), de magistrală virtuozitate în concepție și interpretare (*Nunta lui Krecinski* de Suhovo-Kobâlin, regia Felix Alexa, București), de provocatoare viziune asupra lumii contemporane citită prin replicile tulburătoare ale unui clasic genial (*Livada de vișini* de Cehov, regia Alexander Hausvater, Iași). A lipsit Timișoara, a suplinit absența Theatrum Mundi în colaborare cu Teatrul „L.S. Bulandra" care au prezentat *Levantul* după Mircea Cărtărescu, scenariul și regia Cătălina Buzoianu, spectacol de teatralitate complexă care întregește o trilogie a realizatoarei, prin vădite interferențe cu *Chira Chiralina* și *Mediterana* după Panait Istrati. A înnobilat prestigiul Galei spectacolul Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, *Mizantropul* de Molière, în regia lui Tompa Gabor, pe care numai o suprapunere de program m-a făcut să nu-i revăd sobrietatea desenului și să-i resimt tulburătoarea ironie a jocului. Târgu Mureș a adus un *Orfeu în infern* de Tennessee Williams incert, cu două actrițe de viguroasă forță dramatică, Elena Purea (*Lady Torrance*) și Serenela Mureșan (*Carol Cutrere*), dar un anemic *Val Xavier*–Rareș

Angela Ciobanu, Oleg Danovski Grudco și **Igor Caras** în ***O scrisoare pierdută*** de I.L. Caragiale

Budileanu, neinspirat distribuit aici de regizorul Kincses Elemér, iar teatrul-gazdă a prezentat un spectacol controversat, *Mantaua*, după Gogol și Bulgakov, de Mona Chirilă, asupra căruia nu mă pronunț, pentru că nu l-am văzut.

Două spectacole m-au surprins, ca să zic așa, din perspective diferite. Ele au în comun tendința de accentuată actualizare, ritmul vertiginos imprimat acțiunii și ceva din imaginea caricaturizată a personajelor. Chiar clovnescă în *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, prezentat de Teatrul Național din Chișinău, regia Mihai Fusu: *Tipătescu* se antrenează în pantaloni scurți la un sac de box, are magazin și bar unde se petrece acțiunea, luptă să-i smulgă *Doamnei Cațavencu* scrisoarea cu care îl șantajează pentru amorul lui cu o *Zoe* trupeșă. *Doamna Cațavencu*? Iată o noutate, o idee verosimilă în planul prospecției tipologice, dar cu ce efect în ascuțimea satirei? În ciuda unei interpretări frenetice, parcă regreți că personajul nu e totuși, ca la origine, bărbat. *Farfuridi* și *Brânzovenescu* sunt două figuri de circ, alese pentru contrast fizic, *Dandanache* e un sumbru handicapat. Umorul e gros și de efect epidermic, râdem de clovnerii, nu de o înfruntare comică între forțe reale. Personajele *Livezii de vișini* de la Iași sunt, parcă, figurine însuflețite dintr-o veche cutie muzicală, puse să evolueze într-o realitate străină pe care n-o înțeleg, făpturi distrate, fragile, croite din fantezie. În confruntare cu logica și forța vieții, sunt, firește, copleșite. Dar au grație, excentricități de marionete și savoare de album. Implacabila realitate

bubuia peste ele cu decibeli stridenți, iminenta licitație se insinuează din primele scene cu adjudecarea unui obiect sau mobilă stil (excelentă idee!), un *Lopahin* de piatră tună inutil despre schimbarea vremurilor și distrugerea livezii. Nu e auzit, nu poate fi înțeles, pentru că evoluează paralel două lumi și una e a ficțiunii pure, care încremenește la sfârșit ca într-un tablou mut (dar dacă „excelenta idee" ar fi avut ecou la personaje și nu funcție demonstrativă?...). „Spectatorii trebuie să-și lase prejudecățile la garderobă, încercând să uite originalul", spune Alexander Hausvater. Bine, încercăm, dar nu-l putem uita atât încât să uităm și ceea ce spunea Liviu Ciulei cândva – „Întotdeauna am știut că la Cehov cel mai greu este să pui în scenă, să regizezi aerul dintre personaje". Ce aer, dacă cele două lumi nu se interferează? Și pentru că l-am citat la început pe George Banu, să mai extrag din jurnalul lui și observația că „*tempo*-ul just pentru *Livada de vișini* pare a fi *allegro ma non troppo*". Aici e doar *allegro*. Splendoarea florilor de vișin e izbită de un vânt prea aprig. Care îngheață rezonanța teatrului – a livezii. Și, totuși, aș revedea spectacolul, pentru frumusețea lui plastică (Axenti Marfa), grația și vioiciunea coregrafică (Dana Coșeru), candoarea de păpuși inconștiente a actorilor Sergiu Tudose (*Gaev*), Emil Coșeru (*Firs*), Adi Carauleanu (*Trofimov*), Petru Ciubotaru (*Pișcik*), Ada Gârțoman-Suhar (*Gaeva*), Vitalie Bichir (*Epihodov*), Tatiana Ionesi (*Charlotte*). Doina Deleanu cred că a fost greșit distribuită în *Liubov Andreevna*.
„Scena și pagina – scrie George Banu –, aceste două suporturi ale culturii, par să fie sortite dispariției în aceeași măsură ca și splendida livadă cehoviană." Par... dar nu vor fi!

Levantul după Mircea Cărtărescu – Scenă din spectacol.

Bianca Zurovski și **Dan Cogălniceanu** în ***Cerere în căsătorie*** de Cehov

Ileana BERLOGEA

Condiția comediei azi

Sub conducerea energicului și talentatului actor Mihai Mihail, Teatrul Dramatic „Fanny Tardini" din Galați a sărbătorit la începutul lunii noiembrie 45 de ani de existență, organizând cu acest prilej și Festivalul de comedie. Cu numele schimbat de-a lungul anilor, mai întâi Colocviul de comedie, mai apoi Festingal, iar acum Festivalul de Comedie, manifestarea a adus în fața publicului 11 spectacole din țară și două ale gazdelor, foarte bine selecționate de criticul Natalia Stancu. În realitate, trebuiau să fie în total 14, dar *Familia Tot* de Örkeny István în regia lui Kincsés Elemér de la Brașov nu a putut veni din cauza unei actrițe, prinsă în ultimul moment în filmări. Însoțit de expoziții de pictură și artă populară, de lansări de carte, de discuții și dezbateri, Festivalul a încercat să descopere locul și sensul comediei astăzi, dacă ea mai există, dacă publicul o dorește și, mai ales, dacă interpreții noștri sunt la fel de buni atunci când aduc zâmbetul cum erau înaintașii lor, admirați în atâtea turnee europene în piesele lui Caragiale, Goldoni sau Teodor Mazilu, din anii trecuți.

Răspunsul nu a putut fi decât pozitiv, cu atât mai mult cu cât spectacolele, de la amuzanta montare a Naționalului bucureștean, cu excelenții Adela Mărculescu și Damian Crâșmaru în *Vecina de alături* de Pierre Chesnot, până la amarul rictus trezit de piesa lui Arthur Kopit, *O, tată, sărmane tată, mama te-a spânzurat în dulap și eu sunt foarte trist,* montată de Iarina Demian la Fundația „Orizonturi tinere", în colaborare cu Teatrul de Comedie, au demonstrat că astăzi comicul acoperă o arie foarte largă. Exploziva *Noapte a încurcăturilor* de Oliver Goldsmith, montată de Petre Vutcărău la Teatrul Mic ca o sarabandă a glumelor și a mișcării, stă foarte bine alături cu finalul trist, sfâșietor de trist, din *Nunta lui Krecinski* de Suhovo-Kobâlin, căreia Felix Alexa i-a descoperit și laturile caricaturale, dar mai ales pe cele dramatice.

Festivalul a adus și piese românești: *O scrisoare pierdută* la Satu-Mare, cu o încercare mai puțin reușită a regizorului Cristian Ioan de a sublinia laturile actuale, printr-o prea pleonastică actualizare; *Don Juan moare ca toți ceilalți* de Teodor Mazilu în viziunea inspirată, modernă și ironic-demitizatoare a lui Alice Barb la Theatrum Mundi din București, și o restituire; *Norocul* de I. Valjan pusă în scenă de Dinu Cernescu la teatrul gazdă, cu o inteligentă acoperire a caracterului ei prea didactic din scriitură.

Un juriu prestigios, condus cu diplomatică profesionalitate de Mihai Fotino, din care au făcut parte și actorii Ileana Stana-Ionescu și Mihai Dinvale, a răsplătit cu rigoare creațiile, punând pe prim-plan drept cel mai bun spectacol *Nunta lui Krecinski* de la Național, apreciat pentru sobrietate, jocul actoricesc rafinat, relațiile bine conduse și mai ales claritatea modalităților de expresie.

Cea mai bună actriță a Festivalului a fost considerată Adriana Trandafir pentru creația ei tulburătoare, asociere permanentă de râs și plâns, de caricatură și dramă din *Stele în lumina dimineții* de Al. Galin la Teatrul „Odeon", în regia lui Gelu Colceag. Spectacolul, plin de adevăr și tensiune, cu frumoase și emoționante realizări actoricești a fost remarcat și pentru scenografia lui inspirată, pentru cadrul ciudat și sugestiv creat de Liliana Cenean și Ștefan Caragiu.

O autentică revelație ca interpretare masculină a adus-o Lică Gherghilescu în montarea lui Mircea Cornișteanu cu piesa lui Görgey Gábor, *Unde-i revolverul?* la Constanța. Toți actorii au fost foarte buni, firești, cu tensiune, dar Lică Gherghilescu a adus ceva în plus, o naivitate fermecătoare, un adevăr lăuntric dublat cu sinceritate emoționantă.

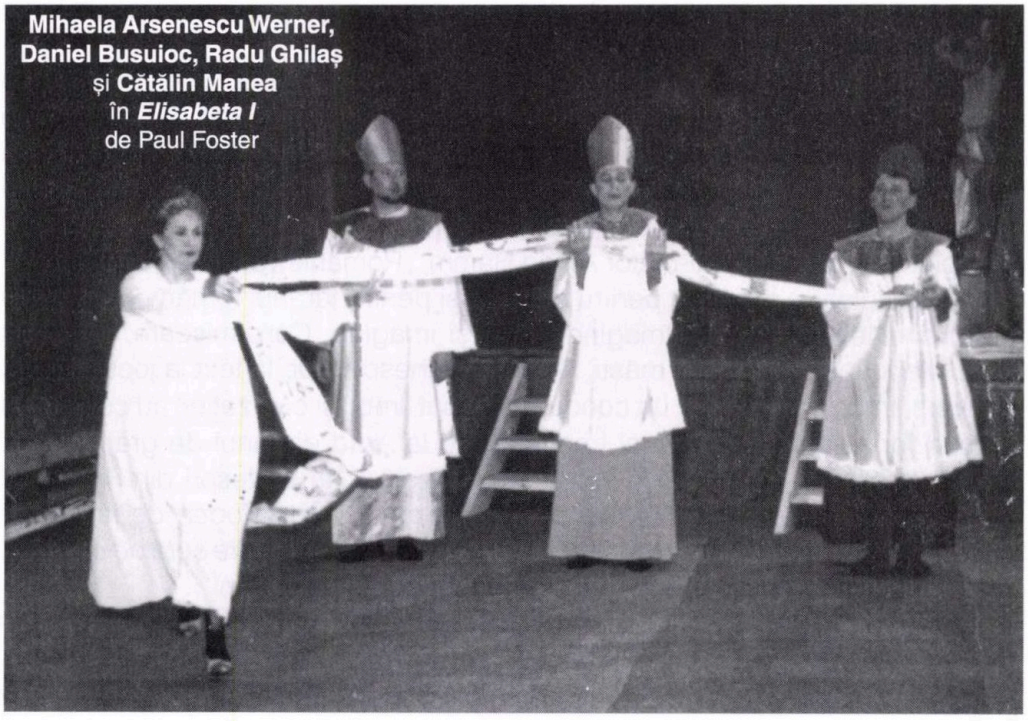
Din punct de vedere regizoral montările de la festival au demonstrat și toate dificultățile legate de realizarea unei comedii, cele mai importante lucruri fiind considerate adevărul, firescul, evitarea exagerărilor și a îngroșărilor. Inventivitatea a fost apreciată, dar numai atunci când ea a fost direct legată de situații și de caracterul personajelor. Poate de aceea a plăcut atât de mult montarea tânărului Claudiu Goga cu *Cerere în căsătorie* de Cehov, la Brașov. Cu Bianca Zurovski în rolul eroinei principale, Dan Săndulescu în rolul tatălui ei și Dan Cogălniceanu

în peţitorul ghinionist, spectacolul a fost plin de farmec, acţiunile fizice descoperite de regizori şi actori perfect justificate în toate momentele, susţinute cu sinceritate şi dăruire. Premiul de regie pentru Claudiu Goga a fost pe deplin meritat, tânărul, abia ieşit de pe băncile şcolii superioare de teatru, elev al lui Valeriu Moisescu, demonstrând din plin că este şi poate fi unul dintre cei mai buni realizatori de comedie.

Multe dimensiuni ale prezenţei comediei pe scenă s-au desprins din spectacole şi dezbateri, dar încă două dintre ele merită să fie subliniate şi anume: teatrul românesc este unul şi acelaşi, indiferent dacă montările aparţin teatrelor bucureştene sau celor din provincie, acestea din urmă, cu excepţia *Scrisorii pierdute* de la Satu-Mare, fiind la fel de bune şi interesante ca şi cele din Capitală şi faptul că în comedie, parcă mai mult decât în celelalte genuri, nu există roluri principale şi secundare, actorul putând fi excepţional şi în personaje episodice, la fel ca şi în cele principale.

Acest din urmă fapt a determinat juriul să transforme Premiul pentru debut, în Premiul pentru roluri secundare, acordate: Cocăi Bloos pentru *Doamna Hardcastle* din *Noaptea încurcăturilor* de la Teatrul Mic şi cuplului Victor Giurescu şi Tudor Tăbăcaru pentru *Straforel* şi *Bergamin* din *Romanţioşii* de Edmond Rostand (regia Vlad Massaci) de la Piatra Neamţ.

Comedia există. Publicul are nevoie de ea şi teatrul românesc continuă să fie excelent în abordarea ei. Acestea pot fi concluziile recentului Festival gălăţean.



Mihaela Arsenescu Werner, Daniel Busuioc, Radu Ghilaş şi **Cătălin Manea** în ***Elisabeta I*** de Paul Foster

Elisabeta POP

Francofonie la Arad

Festivalul teatral AMIFRAN organizat de domnul Florin Didilescu, între altele și consilierul-șef al Inspectoratului pentru cultură al județului Arad, a ajuns la ediția a VIII-a și a fost o reușită din toate punctele de vedere: al valorii și al organizării propriu-zise. Și aceasta, în pofida interminabilei sărăcii, mereu invocate (până când?) în toate împrejurările, mai ales când e vorba de cultură...

Din felul deschis și prietenesc al tuturor celor prezenți – elevi și profesori, uniți de marea lor dragoste pentru limba și literatura franceză și, desigur, pentru teatru – am înțeles că cei mai mulți se știu bine între ei și țin sincer unii la alții. Prezentă pentru prima oară printre ei, m-am simțit între prieteni. Au fost acolo școlari, liceeni și chiar elevi mai mici, din mai multe țări: Franța desigur, Italia, Austria, Belgia, Cehia, Rusia (Moscova și Sankt Petersburg), Iugoslavia, Republica Moldova, precum și câteva – cum vom vedea – importante trupe românești din Iași, Baia-Mare, Bistrița, Cluj-Napoca, Timișoara, Arad, Constanța. Domnul Didilescu, Papa Didi, cum îl striga toată lumea cu dragoste, scria în elegantul – și perfect respectatul – caiet-program al festivalului (lucru demn de toată stima), că, fiind ultima ediție din acest mileniu, Festivalul de la Arad adună iar pe toți cei dornici să unească, în spectacole valoroase, iubirea lor pentru limba franceză și pentru teatru. Și, negreșit, talentul și curajul de a ieși în lume cu roadele-spectacole ale străduințiilor lor.

În cinci zile am urmărit nu mai puțin de 22 de spectacole, în medie fiecare spectacol având o durată de 40–45 de minute. Rar mi-a fost dat să văd ce prompt s-au conformat elevii, cu disciplină și voie-bună, intrând și ieșind din scenă la orele prevăzute în program. Mă gândeam chiar că profesioniștii ar mai avea de învățat de la acești elevi câte ceva...

O expoziție a profesorului-pictor Alfred Hamm, „România văzută de un francez" – lumină, culoare, simpatie pentru peisajul și pentru țăranul român – precum și patru dimineți de Atelier (Imagine, Voce și imagine, Corp-mișcare, Privire și gest, Marionete, Atelier de măști, Atelier „Eminescu", De la text la jocul scenic și invers, Improvizații etc.), un concurs dedicat limbii și civilizației, au completat în mod fericit demersul teatral francofon de la Arad din anul de grație 2000. Atelierele au fost conduse de actori, de regizori și de profesori din Franța. Li s-au alăturat actrița Anca Zamfirescu și regizorul Cornel Todea de la Teatrul „Ion Creangă", momentul lor cu Eminescu tradus (poezia *Dintre sute de catarge*) în mai multe limbi și rostit apoi cu talent și dragoste de liceeni...

Serile teatrale francofone au debutat cu un spectacol în afara competiției *Chacun sa Poubelle*, semnat de Liana Didilescu, viitoare regizoare. Un spectacol foarte frumos – poate cu 10–12 minute lungit inutil – și prefațând exact preocupările și

frământările celor care *fac* teatru: câtă meserie și câtă artă, cât devotament și câte renunțări și decepții presupune Teatrul? Și poate nu numai el... Actorii Teatrului de Stat din Arad, Bogdan Costea, Costin Gavază, Călin Stanciu, Alexandru Bairactaru au construit personaje dramatice, luminile, muzica și mișcarea scenică extrem de potrivite împlinind demersul actoricesc devotat și profesionist de la început până la sfârșit. Tot în afara concursului propriu-zis, elevii Colegiului „Laurii" din Saint-Jean de Montes, Franța, au prezentat un spectacol dedicat și el Timpului, clepsidra măsurând parcimonios durata unui spectacol, destinul celor care i se dedică...

Spre a vă da seama de varietatea și diversitatea opțiunilor acestor foarte tineri artiști, amintesc, fie și în treacăt, titlurile spectacolelor prezentate la Arad: *Sacre silence* de Philippe Dorin (regia Maria Andreșoiu), al Fundației Culturale „Amphithéâtre" din Constanța, în care două eleve, Irina Neblea și Florina Călin, au reușit să umple spațiul scenei, ajutate de un simplu bidon. Elevii din Sankt-Petersburg au adus fragmente din *Tartuffe* de Molière (regia Marina Tihomirova), dar n-au putut să convingă, încercarea lor depășindu-le puterile artistice. Trupa lor poartă un nume foarte frumos, însă, „Arc-en-ciel".

De la Huedin, Trupa „Assentiment" a Liceului „Octavian Goga" a venit cu un spectacol care n-a reușit să se afirme, deși miza de pornire a fost bună. Ce loc ocupă arta, teatrul în viața cetății, era întrebarea pe care o puneau, din păcate într-un cadru dezlânat și cam haotic, elevii-artiști, în spectacolul *Tournage désespéré*.

De la Brno, Trupa „Thenriatre" a Liceului „Matyase Lercha", condusă de simpaticul profesor Henri Noubel, a prezentat un spectacol vioi cu *Farce du Cuvier* (autor necunoscut din Evul Mediu).

Sibiul, Liceul „Gh. Lazăr", Compania „S. Baroc", a adus un text ambițios, nici mai mult nici mai puțin decât *Insula* lui Gelu Naum (regia Gabriel Martin), obsesia

Costin Gavăză, Bogdan Costea și **Călin Stanciu** în ***Fiecare cu tomberonul lui***

singurătății robinsoniene fiind contracarată de bucuria jocului de-a... naufragierea în necunoscut.

Sârbii, trupa „Roland et co." a Liceului de Filologie din Belgrad, au venit cu piesa unor școlărițe nelipsite de talent literar, *Roland frappe de nouveau* (Milica Vukelić și Sofija Todić), dar regizorul, Milos Prajzović, n-a convins cu montarea lui.

Liceul „Jean Louis Calderon" din Timișoara a prezentat comedia *Le triangle de Bermudes* de Claude Fortuno (regia Gabriela Năsăudean), un text cam nepotrivit, după părerea mea, pentru elevi: întâmplări vesele cu celebrul triunghi: soț, soție, amant. Mă rog... Italienii, Liceul „Galileo Galilei" din Catania, au optat pentru un text celebru și deosebit de pretențios chiar și pentru francezi: *Exercises de style* de Raymond Queneau. Conduși cu pricepere de Elvira Nicotra, cei 18 elevi (mai mult eleve) au jucat cu nerv și cu plăcere, dând o nouă dimensiune banalei întâmplări, aventuri dacă vreți, dintr-un autobuz... Cu toate că textul li se potrivea de minune elevilor Liceului „Mihai Eminescu" din Bălți, Trupa „L'Oiseau Bleu", piesa *Liceenii* de Julien Cedric (regia Aurelia Emciuc) li s-a părut celor din juriu excesiv de gravă, cu toate că, dacă ne gândim bine, viața acestor români, fie ei liceeni sau orice altceva, îi maturizează precoce. Tot reflecții despre cuplu și despre dragoste au dorit să aducă prin spectacolul lor și elevii Liceului „Ion Creangă" din București, cu piesa lui Denise Bonal, *Dérives et petits details*, în spectacolul regizat de Beatrice Moraru. Elevii belgieni de la Colegiul „St. Jan Berchman" din Gent. St. Amandsberg au cântat și au jucat, improvizând cu talent și spirit ludic, într-un spectacol creație colectivă, *Nuit gravement à la santé* (regia Jean Cristophe Paternoster), antrenant și vesel.

Cu *Gare au metro* (regia Françoise Babits și Anne-Marie Bauer) elevii Liceului Francez din Viena au dovedit nu numai că stăpânesc foarte bine limba franceză (am înțeles că cei mai mulți sunt vorbitori de franceză „de acasă", copii ai celor de la ambasadă etc.), ci și că iubesc mult teatrul. Mi s-au părut actori excepționali și regret mult că juriul, din care am făcut parte, a socotit, în majoritate, că ei ar fi trebuit să se prezinte în afară de concurs, dat fiind faptul că... sunt, cum spuneam, vorbitori de franceză.

Tot cam în afara tematicii potrivite școlarilor a fost și spectacolul clubului „Ça va" din Moscova, piesa lui Jean Tardieu, trecând însă peste banala legătură a doi amanți și atingând zona civică, viața socială a moscoviților. Metroul devine astfel o metaforă a vieții cotidiene rusești, cu tot ce ne putem imagina: o lume de după revoluție, pestriță și ciudată, amintind de Ilf și Petrov. Bine jucat, cu efecte bune, dar pierzând pe parcurs ritmul aproape în totalitate și devenind plictisitor (regia Marguerite Koroleva). *Ubu Roi*, spectacolul Liceului „Al. Papiu Ilarian" din Dej (Trupa „Caracteres") a decepționat prin incapacitatea regizoarelor (Ligia Clenciu și Olimpia Buhățel) de a stăpâni materialul excesiv de generos al dramatizării aparținând aceluiași neobosit animator, profesorul Alexandru Jurcan. N-am regăsit în spectacol aproape nimic din agresivitatea groteștilor personaje ale celebrei lucrări semnate de nu mai puțin celebrul Alfred Jarry.

Am lăsat la urmă cele patru spectacole premiate de un juriu din care au făcut parte Jean Lataillade (președinte), Alexandra Noubel (din Brno), actorul Kheilifi Noredine din Nancy, W.J. Meulen Eo din Olanda, Anna Rossini din Italia, Adrian Palan din Arad și subsemnata.

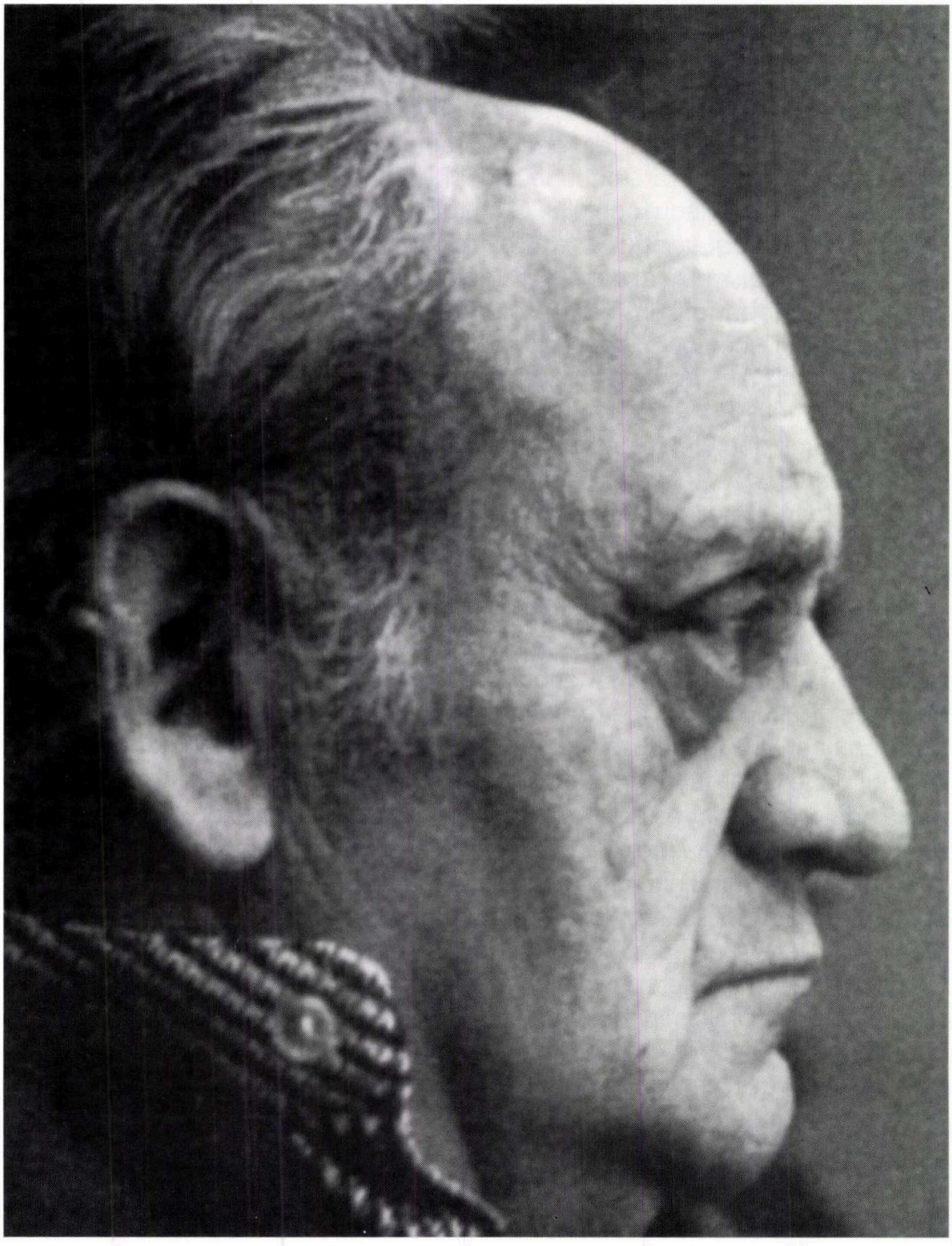
Iată-le, în ordinea premierii: Premiul III: *Les précieuses ridicules* de Molière (fragmente, de fapt un scenariu bine structurat), spectacol semnat de Mirela Herberi. Decor modest, costume potrivite, un joc foarte bun, naturalețe. Trupa „Les Guignols" a Liceului Tehnoton din Iași. Premiul II: spectacolul *L'épouvantail* (*Sperietoarea*) de Camelia Toma, semnatară și a regiei. O meditație vesel-gravă asupra „oamenilor de paie" din aceste vremuri de tranziție, o montare plină de fantezie și emanând o rară bucurie a jocului, uneori gratuit, fără miză tematică, dar convingător și plăcut ochiului. O imagine construită cu pricepere și finețe. Premiul I: *Le perroquet de Charles Quint* de Michel de Ghelderode (regia Liliana Somfălean). Totul, muzica, dansul, participarea actorilor, decorul, costumele au căpătat, au dobândit un sens profund, filosofic, filtrat cu rafinament prin experiența pur scenică. Liceeni de la Liceul „Mihai Eminescu" din Cluj (Trupa „Les Francofols") au dovedit curaj și talent. Marele Premiu l-a primit spectacolul Trupei „Dramatis Personae" a Liceului „Mihai Eminescu" din Baia-Mare. *Vivre ses vies* a unit două texte de Romulus Vulpescu (*Om de treabă*) și Paul Cornel Chitic (*Restaurarea hainelor Sfântului Augustin* – fragmente, se înțelege) într-un scenariu foarte inteligent construit de Nicolae Weisz, prezent, am înțeles, la toate edițiile acestui Festival. O meditație matură și plină de subtilități asupra sublimului și derizoriului vieții noastre, a omului acestui timp, a condiției existenței sale precare, fals eroice. O imensă disponibilitate pentru improvizație și joc, o bucurie a comunicării în spațiul sacru al scenei, talent și disciplină – sunt câteva dintre calitățile care au pledat pentru premiul cel mare.

Festivalul Francofon de Teatru de la Arad a fost, înainte de orice, un excelent prilej ca tineri din numeroase țări să se cunoască, să se împrietenească sub semnul generos al Teatrului. Lucru reușit pe deplin.

Dacă adăugăm la aceasta și prezența în Festival a unui grup de mici francofoni, elevi din Arad, care au prezentat veseli și plăcut fiecare trupă, în limba franceză, desigur, spre admirația tuturor și a juriului (care le-a oferit un premiu special) și spectacolele trupei „Les amies Amifran" a Liceelor „Moise Nicoară" și „Dimitrie Țichindeal" din Arad (un excelent *Tom Jones*, dramatizare după romanul lui Fielding de David Rogers, în versiunea franceză a Lianei Didilescu (cum vedem, familia actorilor Didilescu, binecunoscută în Arad, dă artiști buni, în continuare, și animatori de teatru), un spectacol fermecător, dinamic și plin de fantezie, precum și cel al invitaților de onoare ai festivalului, *La Farce de Maître Pathelin* în franceză, firește (regia Cornel Todea), la care sala a aplaudat în delir, conchidem că acest festival, impecabil organizat, a făcut onoare Aradului, României, contribuind concret și fără fasoane și discursuri demagogice, la imaginea României. La buna ei imagine.

Oana BORȘ

Întru amintirea lui Haraszty György



Arta teatrului, condamnată la efemeritate, trăiește doar prin imaginea înghețată în litera paginii de hârtie sau în transpunerea pe pelicula de film. Devenind memorie, își pierde însă inefabilul, își pierde forța de a transmite energiile spectacolului viu. Cei care au fost martorii clipei trecute vor reclama întotdeauna pierderea. Cu toate acestea, din fărâme, noi ceilați, cu regretul de a nu fi contemporani cu tot ceea ce am vrea să fim contemporani, ne construim propria imagine, dând lumină unui chip care, altfel, ar fi un nume undeva, în istoria teatrului.

Zilele Harag. În mijloc de toamnă, 75 de ani de la naștere marelui regizor, 15 de la trecerea lui spre alte tărâmuri. Amfitrion – Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, loc unde Harag György și-a petrecut cei din urmă 11 ani de viață și creație, loc ce se consideră a fi continuator al tradiției Harag, așa cum mărturisea directorul teatrului, discipol al maestrului, regizorul Tompa Gábor. Continuator nu în sensul preluării mijloacelor sau metodei, ci întru căutarea permanentă și neliniștită de noi mijloace de expresie, întru nevoia de „privire proaspătă asupra lumii și a vieții", de prezență în contemporaneitate. „Pentru Harag, teatrul era locul unde oamenii de limbi diferite vorbesc aceeași limbă. În pofida faptului că a trăit momente de infern în lagăr, ca regizor a fost deasupra națiunilor".

Mulți dintre cei a căror existență a avut cândva un punct de intersecție cu a lui, fie doar ca simpli spectatori, s-au oprit pentru o săptămână aici. Cu ajutorul lor, personalitatea lui Harag a îmbrăcat formă, arta sa a reînviat, spiritul său a devenit prezență. ...Imagine fotografică, cuvânt rostit sau scris (s-au lansat cărțile: *Harag György, regizorul magician* de Matz Katalin și *Regia – Harag György*) și spectacole–memorie și de memorie proiectate pe cortina trasă a scenei: *Guvernatorul lui Caligula* de Székely János, Teatrul Cetății Gyula; *Unchiul Vania* de A.P. Cehov, Teatrul Maghiar Novi Sad; *În stație* de Gao Xingjian, Teatrul Maghiar, Novi Sad; *Furtuna* de Ostrovski, Teatrul Kisfaludy, Györ; *Livada de vișini* de A.P. Cehov, Teatrul Național, Târgu Mureș. Poposind spre mijlocul manifestării, întâlnirea mea cu creația regizorului a însemnat doar întâlnirea cu ultimele două spectacole–proiecții programate. Sala de teatru în care intram dimineața, tristă, amputată – scena își pierduse adâncimea devenind ecran plat – și-a recâștigat de fiecare dată profunzimea, a căpătat dimensiune, a fremătat în zgomotul tensiunilor ascunse, dând, pentru mine, numelui, chip pregnant și imagine vie...

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj a transformat acest prilej și într-unul de sărbătorire: a artiștilor săi (prin desemnarea a nouă membri onorifici, actori, regizori, scenografi, care, de-a lungul timpului, s-au dăruit scenei de aici), a activității sale din ultimele 12 stagiuni (prin lansarea monografiei în limba maghiară *De la „În stație" la „Sfârșit de partidă"*).

Și cum Thalia patronează o artă a imediatului, nu se putea face o reverență întru aducere aminte a unui om al scenei fără actul viu. Teatre prin care Harag

a fost călător au venit spre a i se închina: Teatrul Maghiar din Novi Sad cu *Șase personaje în căutarea unui autor* de Luigi Pirandello, regia George Ivașcu; Teatrul de Comedie Budapesta cu *The Skriker* de Caryl Churchill, regia Zsótér Sándor; Teatrul Național Târgu Mureș, Compania „Tompa Miklós" cu *Deșteptarea primăverii* de Frank Wedekind, regia Anca Bradu; Teatrul de Nord Satu Mare, Compania „Harag György" cu *Amadeus* de Peter Shaffer, regia Kövesdy István; Teatrul de Comedie București cu *Iluzia comică* de Corneille, regia Alexandru Darie. Teatrul gazdă a oferit trei spectacole marcante: *Mizantropul* de Molière, regia Tompa Gábor, *Livada de vișini* de A.P. Cehov, regia Vlad Mugur, și, tot în regia lui, *Așa e (dacă vi se pare)* de Luigi Pirandello, cea mai recentă premieră. Destul de obișnuit pentru Vlad Mugur a reconstrui pe diferite scene un spectacol, *Așa e (dacă vi se pare)* are deja o experiență craioveană de aproape un an. Îmbrăcând însă un alt trup, contururile se schimbă, se deplasează, dau o nouă viață țesăturii ideatice, o nouă încărcătură. Tensiunea acută izbește pereții și ricoșează cioplind muchii ascuțite, căci spațiul mai strâns, înghesuit, apasă și copleșește. Dacă în spectacolul de la Craiova domina savoarea cu care personajele–judecător disecau realitatea aflată *întotdeauna* dincolo de ele, disecau incapacitatea familiei Ponza de a-și opri în formă fixă fluxul existenței, acum, aici, se instalează și se respiră fiorul neliniștii. Teama de propria discontinuitate, de propria neputință...

Ultima zi a manifestării s-a încununat cu un triptic al „livezii de vișini" – meditație asupra stării de criză. Criza ființei pustiite la sfârșitul drumului, când legătura cu viața – tunel al timpului – se prăbușește cu zgomot, absorbind, în lumina difuză lumea, și făcând loc singurătății pasului în moarte. Golul împânzește spațiul cu strigăt asurzitor de tăcut. Un testament și, poate mai mult decât atât – patima trăirii și tristeții, gândul lui Harag rămas pentru totdeauna în scenă. Și apoi, criza unui univers ce se pierde, se năruie lăsând în urmă amintirea pătrunsă prin toți porii. Varul pereților căzuți cu care Liubov din *Livada...* lui Mugur se mânjește, arde ființa și rămâne rană pe veci. Pe veci... ca memoria paginii-eseu (*Livada de vișini, teatrul nostru – jurnal de spectator* de George Banu, lansată aici) asupra „enigmei livezii de vișini", unde imaginea se întoarce în pagină și dă cuvântul meditației asupra destinului ei, destinul teatrului. Suflul livezii tăiate pătrunde adânc, ca o interogație, în orice act, gest și cuvânt ce-și găsesc ecoul pe scenă: „Ce-i de făcut atunci când, asemeni lui Liubov care mărturisea: «Viața mea n-are sens fără livada de vișini»?, spunem și noi: «Viața noastră n-are sens fără teatru»?". Pentru că „nu putem să găsim răspunsul, trebuie *să-l căutăm* în numele acelei «livezi lăuntrice» care a devenit «teatrul nostru»."...spunea George Banu și, poate, Mugur și, poate, Harag...

Ludmila PATLANJOGLU

Profesionismul teatrului neprofesionist

În animația festivalieră a acestui an, o manifestare s-a detașat prin eroism cultural: Festivalul Internațional de Teatru Neprofesionist de la Lugoj. Este singura întâlnire de acest gen din țară. Are loc la doi ani, unul dintre inițiatorii ei fiind regretatul Victor Parhon, în calitatea sa de director al Centrului Național de Valorificare a Creației Populare. El o considera: „o formă de purificare a teatrului". Cu o tradiție îndelungată, fracturată brutal după 1989, mișcarea de amatori a fost o formă benefică de educație și stimulare a creativității. Ea s-a impus și ca o pepinieră pentru viitorii spectatori și chiar pentru profesioniștii scenei. Nume ilustre, ca George Constantin, Victor Rebengiuc, Ștefan Iordache, Gheorghe Dinică au activat, în tinerețea lor, în teatrul neprofesionist. Înregimentat în „Cântarea României", va suferi denaturări, fiind supus la servituți umilitoare de propaganda de partid. După evenimentele din Decembrie '89, o dată cu defuncta „Cântare a României", au fost distruse și multe din locașurile care găzduiau teatrul neprofesionist (cămine culturale, case de cultură). Astfel, s-au risipit și irosit multe energii ale acestui gen marginalizat și discreditat. Câțiva entuziaști, dăruiți și devotați scenei, au reușit să îl facă să supraviețuiască. O astfel de oază s-a păstrat la Lugoj. Faptul este explicabil, aici cultura fiind una dintre prioritățile comunității și ale oficialităților. Bienal, au loc încă trei festivaluri internaționale: Concursul de canto „Traian Grozăvescu", Festivalul coral „Ion Vidu" și Festivalul de folclor „Ana Lugojana". Aceste confruntări i-au adus la Lugoj, în jurii, pe: Ioan Holender, directorul Operei de Stat din Viena, tenorul Corneliu Murgu, dirijorul și compozitorul Mihai Brediceanu. Teatrul are un statut privilegiat la Lugoj și datorită istoriei pe care localnicii doresc să o mențină vie, făcând-o cunoscută vizitatorilor. Aici, G.A. Petculescu a creat și a condus, acum 150 de ani, prima trupă teatrală românească din Transilvania. Turneul lui Mihai Pascaly din 1868 i-a adus pe meleaguri bănățene pe Eminescu și Millo. Din 1963, teatrul, purtând numele lui Traian Grozăvescu, are o stagiune permanentă, colaborând cu regizori și scenografi de prestigiu: Vlad Mugur, Ion Cojar, Aureliu Manea, Alexa Visarion, Emilia Jivanov, Ștefan Iordănescu. Pe afiș, au figurat Caragiale, V.I. Popa, Tudor Mușatescu, Teodor Mazilu, Dumitru Solomon, Molière, Schiller, Cehov, Lorca, Bulgakov. S-au efectuat turnee de succes în Anglia, Franța, Ungaria, Iugoslavia. Trupa, formată din profesori, medici, studenți, elevi oferă trei

premiere pe stagiune. De remarcat că ei nu sunt remunerați, singura formă de răsplată fiind aplauzele publicului – un partener fidel, așa cum au arătat-o și sălile arhipline din festival. Animatorul acestei citadele a teatrului neprofesionist este profesorul Nicolae Blidaru. În calitate de director al Festivalului, el a fost un amfitrion cordial, care a cucerit invitații prin organizarea ireproșabilă și prin atmosfera generoasă și caldă instaurată. A fost apreciat profesionalismul în redactarea materialelor publicitare și în alcătuirea programului manifestării. În topul preferințelor publicului și ale juriului s-a situat teatrul-gazdă, cu un spectacol dramatic și poetic, *Menajeria de sticlă* de Tennessee Williams, în regia lui Ion Ardeal Ieremia. Toți cei patru interpreți au impresionat prin portretizările veridice, susținute de un joc echilibrat și dezinvolt: Tudor Trăilă, Gianina Drăghici (care au și talentul ce-i recomandă ca posibili studenți într-o formă de învățământ artistic superior), Ovidiu Decean și Viorica Groza. A încântat asistența și evoluția cuplului Corina Aschelian și Constantin Ștefănescu în patetica poveste de dragoste din *Mâna destinului* de Aleksandr Ghelman. Am descoperit, în colonelul profesor Constantin Ștefănescu, nu numai un admirabil interpret, dar și un pasionat manager. Teatrul „Tienmar" al Cercului Militar Mangalia, pe care îl conduce, asigură, de 23 de ani, o stagiune estivală permanentă pe litoral, abordând genuri diferite, de la dramă la comedie muzicală și spectacol de divertisment. Momente de ilaritate a stârnit colorata și pitoreasca producție a Teatrului Studențesc „Ludic" din Iași: *Conu' Leonida față cu reacțiunea*, în regia lui Aurel Luca. Trimiterile subtile la pauperitatea materială și spirituală din cotidianul imediat au provocat o complicitate vinovată cu publicul. Meritul este și al celor patru protagoniști: Ciprian Duncă, Daniel Tupiluș, Paul Gânju, Ionuț Nancu. Ei fac parte dintr-o echipă, membră a Asociației Mondiale a Teatrului de Amatori, care, în 20 de ani, și-a construit o biografie impresionantă, prin repertoriul valoros și participările la manifestări din Franța, Italia, Portugalia, Grecia, Ungaria, Spania, Statele Unite. Vivace, agreabilă, cu ironie, maliție și plăcere a jocului a fost reprezentația *Fata cinstită* de Carlo Goldoni a Cercului Militar Medgidia, regizată de un actor cu harul comediei, Lucian Iancu.

Oferta teatrală venită din străinătate s-a remarcat prin spectacole solide, care erau expresia nu numai a dragostei pentru teatru a membrilor ei, ci și a profilului unor instituții distincte. Astfel, Compania „Balcaniade" a Asociației Teatrale „Apollo" din Assos, Perigiali (Grecia), urmărește valorizarea artei autohtone, în dialog cu alte zone din Balcani. Ea a prezentat, într-o montare coerentă, pigmentată cu bune secvențe de umor, piesa *Se caută un mincinos,* aparținând scriitorului grec contemporan Dimitris Psathas. Materiale publicitare bogate, „eșantioane" culinare din bucătăria tradițională grecească, au însoțit prestația scenică, delectând, la figurat, dar și la propriu, publicul. Scopul declarat al

Scenă din spectacolul ***Aritme*** cu trupa „Art Kontact"

Tudor Trăilă, Gianina Drăghici, Ovidiu Decean și **Viorica Groza** în ***Menajeria de sticlă***
de Arthur Miller

Ateneului Cultural „Kava" din Budapesta este educația prin teatru, transmiterea unor imperative de ordin moral, menite să ajute la clădirea unui caracter. Fabula de inspirație biblică *Iosif și frații săi* de Soltenszky Tibor, în regia lui Perenyi Balázs a convins prin tensiune spirituală, într-o tratare scenografică austeră, simplă. Mini-compania maghiară „Art Kontact" din Szekszard se dedică teatrului gestual. Colaborând cu ateliere similare din Olanda, printre realizările sale se numără *Respirația* de Beckett, *Cristale* după Mozart sau premiera pariziană cu *Dans Solo*. În *Aritme* de Sarvari János, este admirabilă mobilizarea fizică a interpreților ce mobilează spațiul cu grațioase coregrafii, construind, cu trupurile lor, întâmplări cu tâlc despre natura umană. Acțiunile Societății Cultural-Artistice „Luceafărul", Vârșet (Iugoslavia) vizează menținerea unui climat spiritual românesc în această regiune. Repertoriul teatral este dominat de autori români: Caragiale, Mihail Sebastian, Mihail Sorbul, Eugen Ionescu, Teodor Mazilu. Ea a figurat în festival cu piesa lui Matei Vișniec *Caii la fereastră*, într-o desfășurare în tonuri grave, cu imagini crude și brutale despre spectrul funest al războiului.

Colocviul final, la care au participat critici de autoritate, a revelat nivelul „profesionist" al teatrului „neprofesionist". S-a lansat un S.O.S. pentru crearea unui curent de opinie în favoarea reconsiderării statutului mișcării de amatori, care trebuie protejată și susținută cu programe și fonduri speciale de către oficialitățile locale și guvernamentale.

La Lugoj, teatrul a fost un mediu artistic pur. Prin prospețime, vitalitate, candoare, o simțire și o dăruire nealterate.

Laureații Festivalului Internațional de Teatru Neprofesionist, Lugoj, 2000:

Juriul – format din criticii de teatru Doina Modola (președinte), Ludmila Patlanjoglu, Natalia Stancu, Ion Parhon, Delia Voicu și profesorul Dorin Păcurar – a acordat următoarele distincții:

Marele Premiu: *Menajeria de sticlă* de Tennessee Williams, regia Ion Ardeal Ieremia (Teatrul Municipal „Traian Grozăvescu" Lugoj)

Premiul pentru cea mai bună interpretare masculină: Tudor Trăilă, pentru rolul *Jim* din *Menajeria de sticlă*

Premiul pentru cea mai bună interpretare feminină: Elbert Lilla, pentru evoluția din spectacolul *Aritme* („Art Kontact", Szekszard – Ungaria)

Premiul special pentru calități interpretative și manageriale: Constantin Ștefănescu (Teatrul „Tinemar", Cercul Militar Mangalia)

Premiul pentru actualitatea opțiunii repertoriale și mesajul umanist: *Caii la fereastră* de Matei Vișniec (Societatea Cultural-Artistică „Luceafărul" Vârșet – Iugoslavia)

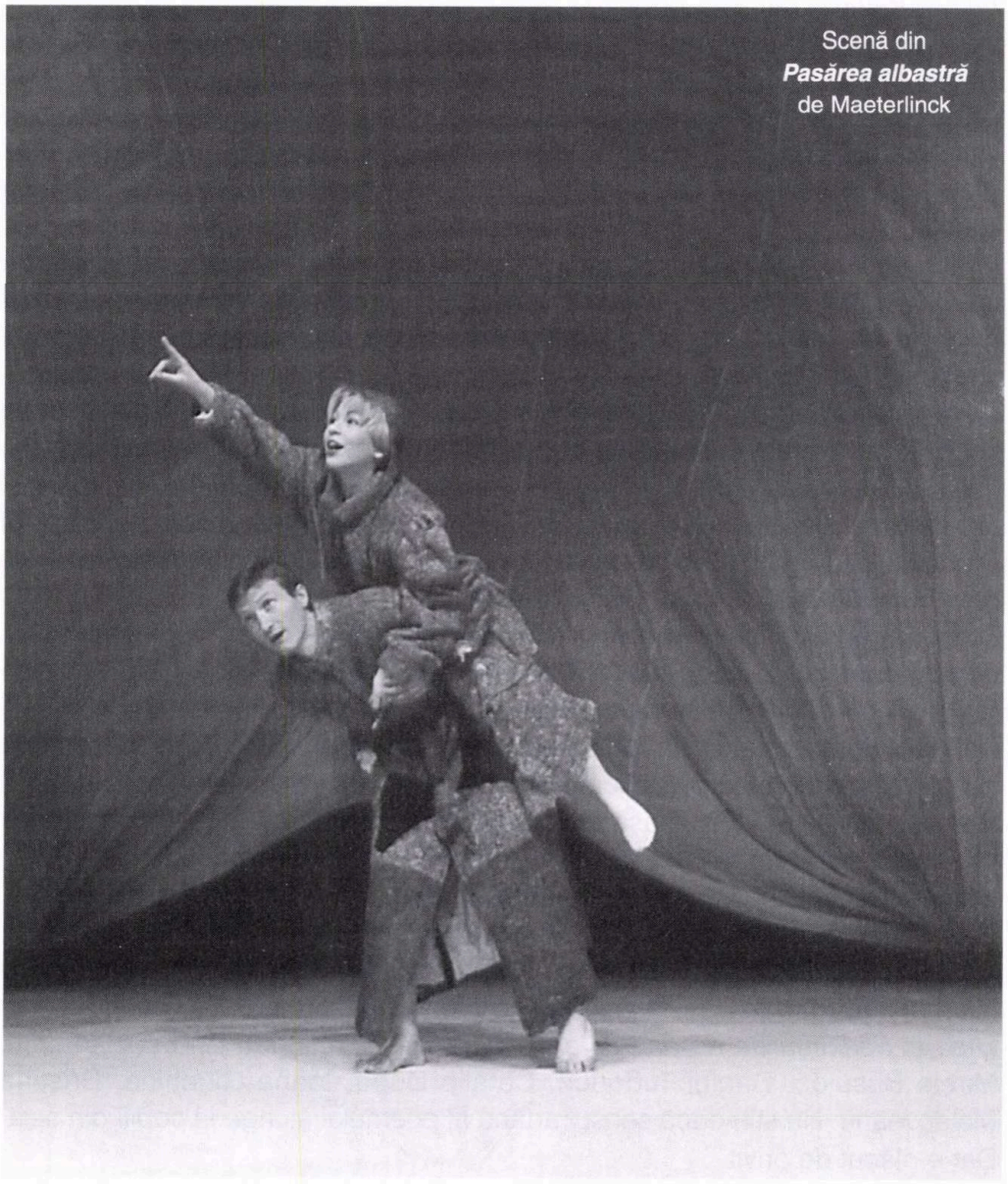
Premiul pentru promovarea dramaturgiei contemporane: *Se caută un mincinos* de Dimitris Psathas (Teatrul „Apollo" din Assos, Perigiali – Grecia)

Premiul pentru valoarea cultural-educativă a actului artistic: *Iosif și frații săi* de Soltenszky Tibor (Ateneul Cultural „Kava" – Budapesta)

Margareta BĂRBUȚĂ

Tinerețe matură

În noiembrie 2000, Teatrul „Ion Creangă" a organizat o săptămână festivă, aniversându-și 35 de ani de activitate. 35 de ani, vârstă a deplinei maturități, care găsește teatrul din Piața Amzei într-o stare de sănătate favorabilă creației



Scenă din
Pasărea albastră
de Maeterlinck

și bunelor relații cu publicul său. Și ce poate fi mai elocvent pentru demonstrarea acestei stări de sănătate, decât faptul că au putut fi văzute sau revăzute zece spectacole diferite din bogatul repertoriu al teatrului, care cuprinde opere semnate de nume importante ale literaturii naționale și universale, o zestre de suflet cu care copiii, principalii spectatori ai teatrului, pleacă la drum în marea aventură a vieții.

Titlurile celor zece spectacole fost-au: *Sânziana și Pepelea* de Vasile Alecsandri; *Crăiasa zăpezii* după Andersen; *Prinț și cerșetor* după Mark Twain, *Farsa jupânului Pathelin*, populara creație medievală, cu care teatrul a întreprins și turnee, jucând-o în limba franceză; *Pinocchio*, celebra poveste a lui Collodi; *Dănilă Prepeleac* după Ion Creangă (patronul teatrului neputând lipsi de pe afișele sale); *Peripețiile vrăjitoarei Meg*, alt succes purtat peste hotare; *Pasărea albastră*, adaptare de Angela Mayer după poetica piesă a lui Maeterlinck; *David Copperfield*, alt titlu celebru, după Dickens; *Inimă rece* după Wilhelm Hauff.

În ani, teatrul a devenit un adevărat centru cultural al copiilor prin înființarea unui Club în care se desfășoară o prețioasă muncă de inițiere în tainele artei scenice, stimulându-se talentul celor mici și valorificându-se acest talent în spectacole ale clubului.

Se stimulează însă și talentul spre alte direcții artistice – spre artele plastice, de pildă, spectacolele teatrului devenind surse de inspirație pentru micii pictori, autori ai unor remarcabile tablouri, pline de sensibilitate și imaginație, expuse și ele în foaierul teatrului. Astfel, cu prilejul premierei *Pasărea albastră*, foaierul Teatrului „Ion Creangă" a găzduit vernisajul expoziției „Pasărea albastră" a micilor membri ai Clubului Copiilor din sectorul 4.

Ceea ce impresionează în spectacolul *Pasărea albastră* este imaginea vizuală, dinamică și poetică totodată, realizată prin integrarea deplină a scenografiei în regie și coregrafie. Călătoria inițiatică a celor doi copii, *Felix* și *Elia* – Marius Nănău și Carmen Palcu – a fost concepută de tânăra Adriana Pereș, semnatară a regiei și scenografiei, ca o succesiune de tablouri poetice realizate prin dinamizarea unor pânze albe uriașe mișcate de trupurile actorilor (sub îndrumarea pricepută a coregrafei Malou Iosif), astfel încât să definească spații, lumi, elemente ale naturii. Mai puțină atenție a acordat tânăra regizoare rostirii textului, care tinde spre un patetism monoton și se pierde adesea în învolburatele pânze. Se remarcă prin atenta nuanțare și vocea limpede, timbrată Anca Zamfirescu (*Cerșetoarea Teodora* și *Zâna Zeea*), prin grație și gingășie Cornelia Pavlovici (*Apa* și *Fericirea de a cânta și a dansa*), ceilalți interpreți fiind Lucian Ifrim, Mirela Busuioc, Daniel Tudorică, Cătălin Dupu, Ioana Ginchină, Cristina Moldoveanu. Nu știu dacă sensul adânc al poemului ajunge la copiii din sală. Dar e plăcut de privit.

Scenă din spectacolul ***Mereu învinși***

Constantin PARASCHIVESCU

Vremea musicalului

Cu un an în urmă, la a opta ediție a Festivalului Național de Revistă de la Constanța, compozitorul Horia Moculescu pleda pentru genul modern al *musicalului,* mai complex și mai răspândit acum în lume datorită cinematografului și televiziunii. Bine, dar tradiția noastră e de revistă, se spunea, să-i menținem specificul și s-o dezvoltăm cu mijloacele cunoscute care i-au asigurat faima, cândva, la „Cărăbuș" și la „Alhambra". Tănase și Vlădoianu se duceau la Paris, aduceau de acolo decoruri și costume și realizau spectacole de mare montare, cu fast și vedete. *Musicalul* e peste ocean... Ei bine, acum trece oceanul și cucerește tot mai mult lumea, nu numai prin fast și vedete, ci printr-o idee care

direcționează scenele către o poveste, cu personaje și întâmplări gustate nu numai pe Broadway. Convins de asta, Horia Moculescu și-a apropiat câțiva specialiști talentați în literatură umoristică (Dan Mihăescu), în scenografie (Dana Moraru, Dana Lăzanu), coregrafie (tânăra Victoria Bucun), versuri (poeta constănțeană Carmen Aldea Vlad) și, fructificând o idee de Ion Sapdaru, a realizat la Teatrul „Fantasio" *musicalul Sfânt și păcătoși*, care, prezentat acum la a noua ediție, a cucerit pe merit nouă premii din 12: pentru cel mai bun spectacol, regie, muzică, text, scenografie, coregrafie, interpretare (Florin Zăncescu, Mirela Pană).

Juriul, prezidat de dramaturgul Dumitru Solomon, a apreciat valoarea *dramaturgică* a ideii, ingeniozitatea și profesionalismul exemplar cu care a fost transpusă în ritmuri dinamice, moderne, registrele multiple în care evoluează protagoniștii și ansamblul (tipurile din figurație, baletul care cântă, cu rezonanțe de catedrală, alături de Monica Anghel, Mihai Sorin Vasilescu cu o savuroasă notă serafică în Sfântul imaculat Petru, replici și intonații căptușite cu finețe de tâlc, Maria Lupu ivită ca o constelație în rolul *Actriței*, exprimând profesiunea de credință cu gingășie și emoție – „toate rolurile dor/dacă vrei să fii actor"). Excelent!

Vremea musicalului e atestată și de premiul special al juriului acordat Teatrului de Varietăți „Olga Ciolacu" din Chișinău pentru spectacolul *Cherchez la femme*, inspirat după povestirea lui Ion Creangă *Ivan Turbincă*. Basm-show și-au intitulat basarabenii reprezentația, dar tot *musical* e, cu un *Adam* zis *Ivan* și o poveste „c-un *musical* și șase neveste". Aici, *Ivan* respinge pe rând cinci pretendente și o alege pe a șasea, *Favorita* (Olga Ciolacu), care îl cucerește prin inteligență și farmecul sentimentului; dincolo, *Ion*, în pragul sinuciderii (mizeria tranziției, de unde omul „se vrea cu sufletu-n Rai, dar gândește ca-n Iad") are un răgaz de-o oră să aleagă între Rai și Iad, și, după ce află cam cum e „pe dincolo" se întoarce acasă, unde e „cel mai bine... e Raiul pentru mine". Nu întâmplător, cei doi actori, cu mină accentuat naivă, și-au împărțit premiul de interpretare masculină (Florin Zăncescu–*Ion*, Igor Caras–*Ivan*), pentru autenticitatea și pregnanța cu care și-au construit personajele. În ambele cazuri, pe o *opțiune*, între alternative. Ceea ce captează interesul, firește. Autenticitate și pregnanță dovedite și de o tânără actriță de la Baia-Mare, Nicoleta Bolca, distinsă dintr-un spectacol rușinos intitulat pompos *Cianuritta di Baja Grande* – parodie la telenovele, ratată de un text vulgar și fără pic de simț artistic.

Și în alte spectacole am sesizat semne de autenticitate în construirea unor personaje, în text și pe scenă, dar nu de pregnanță. E cazul celor patru spectacole cu texte semnate de scriitorul Cornel Udrea, *De va renaște* (Teatrul de revistă din Deva), *Barca pe maluri* (Teatrul muzical „N. Leonard" din Galați), *Clepsidra cu minutare* (Ansamblul artistic al Armatei, Secția revistă, din

Cluj-Napoca), *Mereu învinși* (Teatrul de Revistă „Majestic" din Ploiești). Un *Don Quijote* care se luptă cu prostia, mizeria morală, snobismul, corupția, carierismul și demagogia, în șarje incisive și elegante de râsu'-plânsu', ce nu stârnesc hohote din buric, ci surâsul cugetului („Păsări de noapte", „Visul pescarului", „Concursul", „Alegerile"). Autorul vede personaje și destine, le schițează succint, dar nu le dezvoltă. Și ele apar și dispar mirate și grotești, lăsând o urmă de sugestie, uneori de fior, ca bobul de ciugulit din palmă. Nu ies la bătaie impetuos, nici protagoniștii n-o fac mai decis, ci temperat (Dan, Camelia și Simina Constantin, Mihai Lazăr – Cluj-Napoca; Nuami Dinescu, Mihaela Duțu – Ploiești), ezitant (Cristina Lazăr, Coco Dumitriu, Păstorel Vulcu – Deva) sau pur și simplu neștiind să citească în subtext (Paul Buță, Adina Lazăr, Luminița Panaitopol – Galați). Nu e o bătălie pierdută, ci un nucleu promițător pe drumul mai complex al genului afirmat acum, de *musical* sau cum i s-ar mai spune, și o alternativă la tradiția care pervertea, prin rutină și false veleități, sceneta, monologul, cupletul. Ca și la fixația că revista e numai muzică, dans, text. *Și idee*, mă rog frumos, care să adune în raza ei toți factorii angrenați în ispravă. Altfel, „barca" în care suie individualiști, eșuează „pe maluri" (Galați). Nu e obligatoriu ca teatrele de revistă să facă acum numai *musicaluri*. Nici nu întrunesc condițiile, toate. Ansamblurile mai mici se pot evidenția prin expresivitate cultivată, bun-gust și omogenitate (Deva, Cluj). Iar când n-o pot face și se autocenzurează, declinându-și participarea (Pitești), e un semn că edițiile festivalului au un rost consacrat artistic.

N-au fost premiați cântăreții, ceea ce nu mă miră prea mult. Dar chiar nepremiat, țin să-l menționez pe compozitorul și dirijorul Viorel Gavrilă (Ploiești, Deva), pentru seriozitate și ținută.

În ziua rezervată Piteștiului, am văzut la Teatrul „Ovidiu" *Ultimele stele* de Al. Galin, în regia lui Gheorghe Jora. Un spectacol de atmosferă, realist și grav, în care am remarcat (ca și tânăra colegă Irina Ionescu) jocul nuanțat și pregnant al Ninei Udrescu (*Anna*), Diana Cheregi (*Valentina*) și Nae Stângaciu (*Aleksandr*). În plus, eleganța caietului-program, cu informații utile și grafică „de stele" (secretar literar Anaid Tamitian).

Biblioteca Județeană
MUREȘ

Revizorare

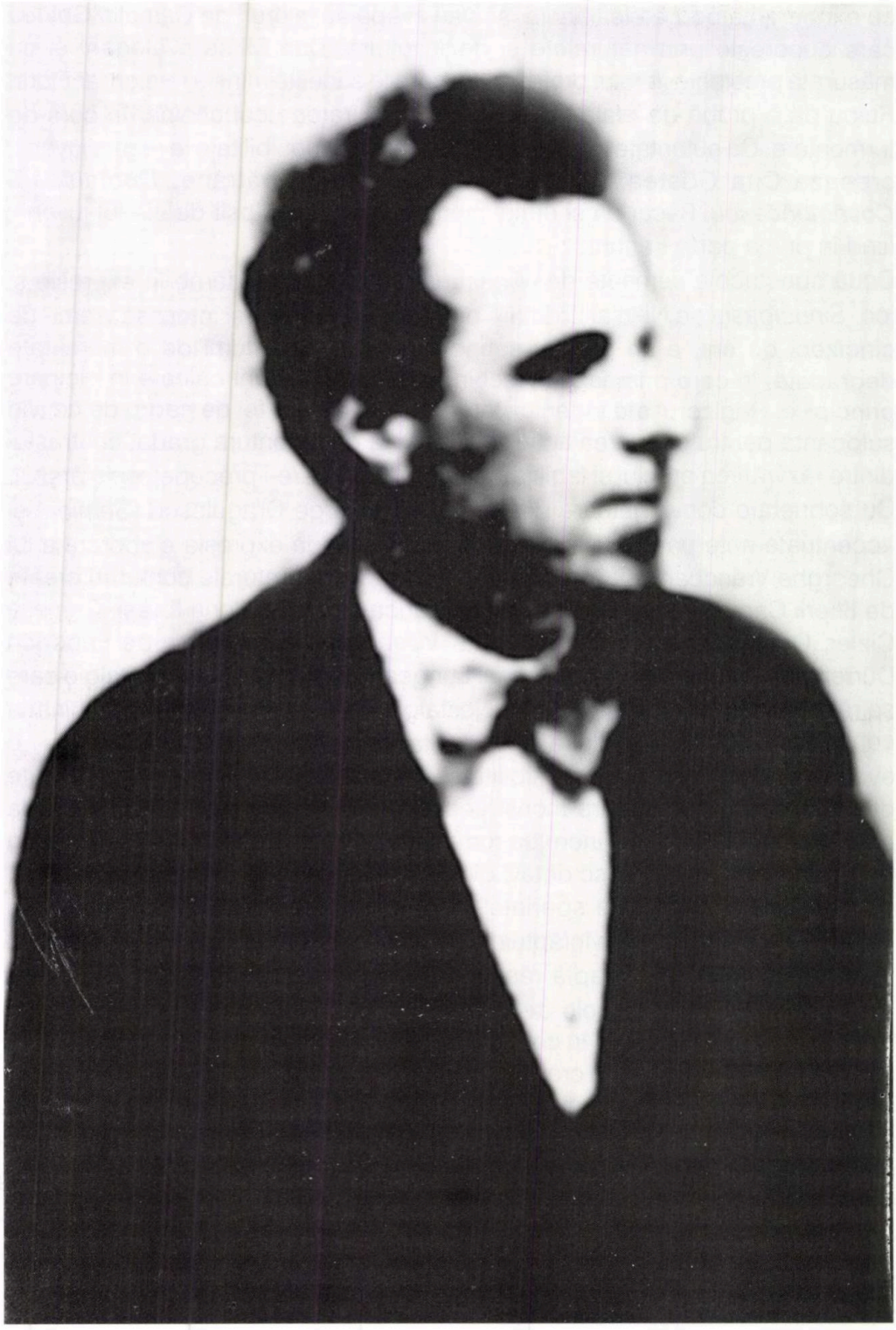
În mai 1999, teatrul „G.A.Petculescu" din Reșița a sărbătorit cinci decenii de activitate. Numele și vine de la un fiu al locului, George Augustin Petculescu, care – se spune în caietul omagial – „a fost printre cei dintâi români care au străduit la organizarea vieții teatrului pe spațiul larg al zonei transilvane și bănățene". Ca și la inaugurarea altor teatre atunci, îl întâlnim și aici pe Sică Alexandrescu care venise cu un grup de actori ai Naționalului bucureștean și a prezentat primele spectacole: *Cumpăna* de Lucia Demetrius și *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale. Într-o sală improprie, „cu miros de motorină". Am călcat și eu pe-acolo la începutul anilor șaizeci și m-am mirat foarte de condiția cam de Cenușăreasă a tinerei instituții, câtă vreme surorile privilegiate ale artei amatoare se bucurau de o sală încăpătoare și bine amenajată în incinta Casei de cultură a sindicatelor. Unde jucau operetă și concerta o orchestră semisimfonică. Peste câțiva ani, a fost găzduit și teatrul aici, cu statut de chiriaș, și aici își prezintă spectacolele și acum, deși s-au construit multe clădiri moderne în Reșița, dar nu (încă) și un sediu al teatrului. Noua conducere – director Mălina Petre – mai speră...

Trupa e întinerită și nutrește rodnice ambiții. Cu prilejul „Zilelor Teatrului Reșițean" de la începutul lunii decembrie 2000, am văzut patru spectacole a căror trăsătură comună e, mai întâi, *pofta de joc,* sesizabilă dincolo de diferențele de valoare. Apoi, optima *omogenizare* între forțele artistice mai vârstnice ale trupei și tinerii cu un suflu nou în profesiune. Pare a se fi închegat acolo un nucleu ofensiv la adresa inerției și rutinei, ceea ce e stimulativ pentru perspectivă. În fine, fireturile stofei *moderne* știu a străluci când miza o cere, cu prestanța și eleganța de rigoare pe umerii protagoniștilor.

Nu s-au regăsit, într-o expresie clară a jocului, trei tineri talentați într-o piesă de Murray Schisgal, intitulată aici *Unde sunt cei 5 $ ai mei?,* tradusă, adaptată și regizată de Florin Antoniu. Cu accente de dramă, melodramă, parodie, oscilând monoton pe lângă un registru de nonconformism existențial pe care interpreții Florin Ruicu, Dan Mirea, Camelia Ghinea l-ar fi exercitat mai bine. În plus, am văzut aici singurul decor urât din spectacolele prezentate nouă (Ion Bobeică). Dar iată că cei trei s-au regăsit, alături de alți colegi, într-un spectacol modest, de altfel, dar simplu și înviorător, regizat de Dan Ivănesei, *Profesorul de franceză* de Tudor Mușatescu. O comedie cu tineri liceeni, cu parfumul romantic al primelor elanuri sentimentale, dezamăgirile de-o clipă, umorul teribil al vârstei și prospețimea idealurilor. Aici și scenograful (același) a fost mai grijuliu, cel puțin în conturarea unei fațade de cabană din ultimul act, iar Dragoș Bucur, Constantin Bery, Marica Herman, Dana Manea, Camelia Cizler au creat

cu exuberanță portretele tinerilor școlari zvăpăiați, alături de Camelia Ghinea care cucerește prin naturalețe și dezinvoltură. Dan Mirea e elegant și cu măsurată prestanță în rolul profesorului care le sucește mințile fetelor, iar Florin Ruicu dă o probă de reală măiestrie în conturarea unui chelner în curs de turmentare. Cu autoritate nuanțat tiranică, dar și disponibilitate la recurs juvenil, creează Cita Cristea portretul unei profesoare bătrâne, *Domnișoara Cosâmbăcescu*. Păcat că și ritmul montării nu s-a molipsit de elanul juvenil, fiind în prima parte trenant.

Două spectacole semnate de Mihai Lungeanu sunt moderne în expresie și joc. *Sinucigașul* de Nikolai Erdman, piesă scrisă în 1926 și interzisă vreme de cincizeci de ani, e un protest satiric la adresa unei lumi de o moralitate degradată, în care primează meschinele interese și sunt călcate în picioare principiile. Regizorul are ingeniozitatea de a schița un fel de cadru de colivie sufocantă pentru derularea acțiunii și măsura de a contura gradat contrastul dintre răzvrătirea eroului și labilitatea celor din jur care-i precupețesc sfârșitul. Cu sobrietate convingătoare din partea lui George Drăgulescu (*Semion*) și accentuate note parodice la ceilați, unde, pe lângă expresia elaborată a lui Gheorghe Vrânceanu și Cita Cristea, se disting caricaturale contururi create de tinerii Camelia Ghinea, Dan Mirea, Marica Herman, Florin Ibrași, Camelia Cizler, Constantin Bery, Florin Ruicu. *Vizita bătrânei doamne* de Friedrich Dürrenmatt este, în viziunea lui Mihai Lungeanu, mai degrabă o nostalgie care se răzbună decât o probă de șoc. Nostalgia unei iubiri ucise de meschinăria concetățenilor, pe care Claire și All – Cita Cristea și George Drăgulescu – o evocă cu mult farmec și sensibilitate, prevalând parcă într-o complicitate duioasă, peste ani, asupra monstruoasei ipocrizii care molipsește urbea la perspectiva miliardului. Tinerețea romantică e ilustrată ingenios de siluete cu mici pancarde ce amintesc detalii din „visuri de demult" – „pădurice", „ciripit de păsărele", „căprioare speriate" –, săculeții cu bani atârnați deasupra capetelor, ca o chezășie a înfăptuirii crimei, sunt umpluți cu nisip ce se scurge peste concitadini ca dreaptă răsplată a actului odios. Complicitatea dintre Claire și All învinge, dincolo de viață, complicitatea meschină a semenilor, într-o aureolă strălucitoare în care cei doi apar împreună, curați și senini, cum ar fi putut să fie. Regizorul a creat un spectacol frumos, neaccentuând grotescul situației, ci nuanțele mai complexe ale dezumanizării, subliniate inspirat și de sugestiile plastice (Anca Pâslaru) și muzicale (George Marcu). Din jocul omogen al distribuției, mai notez evoluția lui Ovidiu Cristea *(Primarul)*, Florin Ruicu *(Polițistul – Șeful gării)*, Traian Tudorică *(Preotul – Ziaristul)*, Camelia Ghinea *(Nevasta primarului)* și doi actori bucureșteni care nu obosesc să vină pentru două roluri cu mai puține replici, dar exemplară prezență: Alexandru Jitea *(Roby/Koby)* și Dragoș Bucur *(Toby/Loby)*.



Mirella NEDELCU-PATUREAU

MEYERHOLD. La mise en scène dans le siècle

La inițiativa Laboratorului de cercetări asupra artei spectacolului de la CNRS – Centre National de la Recherche Scientifique (Centrul Național de Cercetări Științifice), s-a desfășurat la Paris, între 6 și 12 noiembrie 2000, un colocviu internațional intitulat „Meyerhold. Regia de teatru în secolul nostru". Manifestarea, concepută și animată de Béatrice Picon-Vallin, directoarea Laboratorului și specialistă internațională în Meyerhold, căruia i-a dedicat teza sa de doctorat și nenumărate studii și traduceri, s-a bucurat de un parteneriat important (Ministerul Culturii din Franța, Primăria Parisului, Ambasada Franței la Moscova, Academia experimentală de teatru, Théâtre du Mouvement, etc.). Ne aflăm, așadar, în fața unui colocviu care, prin forța asociațiilor de idei și dorința de concretizare a unor argumente științifice, s-a transformat într-o manifestare internațională complexă, depășind cu mult limitele unui colocviu clasic. Ideea principală era de a discuta despre Meyerhold, figura simbolică a regizorului de teatru în acest secol, discipol al lui Stanislavski, tentat de simbolism și de *Commedia dell'arte* în spectacolele sale la teatrele imperiale din Sankt-Petersburg la începutul secolului, apoi artist revoluționar și complice al Puterii sovietice și care a sfârșit executat în 1940, sub regimul stalinist. Colocviul își propunea,așadar, să completeze o operă de reabilitare, începută sub Brejnev, și mai ales să identifice și să analizeze moștenirea meyerholdiană astăzi, precum și rezonanțele sale internaționale.
Ceea ce mi se pare important, în această manifestare internațională, este faptul că numele lui Meyerhold a devenit pretextul care a permis să se vorbească despre regia de teatru, despre modul de a transmite sau de a preda regia, despre un anumit tip de a face teatru – un teatru bazat pe ideea de corporalitate –, de a vorbi, de asemenea, despre soarta artistului angajat sau de pactul fatal cu Puterea, din care iese întotdeauna zdrobit. Interzis sau uitat, numele lui Meyerhold își face treptat apariția, adesea grație unor inițiative personale curajoase. Principalul jalon pentru Franța, într-o primă perioadă, rămâne volumul editat de Nina Gourfinkel în 1963, *Le Théâtre théâtral,* bine cunoscut în România și, după mărturiile unor prieteni regizori, citit „sub manta" și „trecut mai departe". Dar prima editare masivă a operei sale i-o datorăm Laboratorului de cercetări asupra artei spectacolului, de la CNRS, în anii '70: patru volume de texte inedite traduse, prefațate și adnotate de B. Picon-Vallin, apărute la editura L'Âge d'Homme. A urmat în 1987, la Éditions du CNRS, în prestigioasa colecție „Les Voies de la

création théâtrale", volumul 17, *Meyerhold* (reeditat în 1999), semnat de aceeași neobosită animatoare a colocviului de astăzi care continuă astfel o preocupare constantă și efectuată în profunzime.

În centrul discuțiilor colocviului a fost însă teatrul din acest sfârșit de veac și șansele sale în mileniul ce se deschide larg în fața noastră. Numele citate și personalitățile invitate au fost numeroase: de la Stanislavski la Grotowski și Eugenio Barba (prezent cu o demonstrație de peste trei ore). Au putut fi apreciate practica unor artiști contemporani ca: Mathias Longhoff, Thomas Ostermeier, pentru domeniul german; Ariane Mnouchkine, Jacques Lassalle, Jean-Pierre Vincent pentru teatrul francez; Peter Sellars printre „vocile" americane. Au fost invocate teatrul-dans, de la Laban la Pina Bausch, încercările de „cinematizare" a teatrului (sau apelul la efecte de cinema, video, ecrane de computer în structura dramatică) și introducerea noilor tehnologii, în general, în arta scenică.

Discuția a fost internațională, și dacă prezența specialiștilor ruși sau francezi a fost preponderentă, prin forța împrejurărilor, prezența românească – cinci nume românești printre participanți – s-a impus aproape în egală măsură și a reamintit calitatea teatrului românesc din ultimele decenii. În prima zi a colocviului, George Banu s-a situat într-o zonă de considerații estetice generale, vorbind despre Meyerhold, un Shakespeare al regiei de teatru, citând de altfel o formulă de Peter Brook. A fost o tentativă de definire a personalității lui Meyerhold, plecând de la câteva asociații de idei și încercând să pună în evidență contradicțiile meyerholdiene, schimbările de perspectivă și gustul pentru „impuritățile" genurilor, caracteristice maestrului rus și identificate de asemenea la marele elisabetan. (L-am regăsit, în zilele următoare, participând la mesele rotunde de la Théâtre de la Colline, cu intervenții semnificative asupra artei regizorului astăzi, din care am desprins în paginile ce urmează câteva fragmente). Târziu, spre seara primei zile, după multe mărturii științifice despre arhivele și edițiile operei lui Meyerhold, în sala Cartușeriei din Vincennes, ce păstra încă ecourile și culorile ultimului spectacol al Arianei Mnouchkine, doi regizori au adus cuvântul viu al unor experiențe trăite sau în curs de elaborare. David Esrig trebuia să vorbească despre teatralitatea teatrului, dar textul comunicării scrise s-a transformat repede într-un lung monolog pasionant despre propriul său teatru, despre spectacole devenite mitice astăzi, *Umbra* cu Gheorghe Dinică, *Nepotul lui Rameau, Troilus* și *Cresida*. (Articolul său, reprodus în continuare, „Meyerhold sau mitologia modernă a creativității", rezumă aceste reflecții revelatoare). Apoi a fost rândul rusului Anatoli Vasiliev să exprime regrete, rușinea de a aparține unei națiuni ce și-a exterminat artiștii, și mai ales să proclame, în mod paradoxal, că nu a preluat nimic de la Meyerhold, ceea ce era desigur un fel de a se situa față de un Maestru pe cale să devină o statuie.

Personal, am participat, de asemenea, la pregătirea acestui colocviu și am preferat în comunicarea pe care am prezentat-o să vorbesc despre prezența

problematică a numelui lui Meyerhold în România. Prezență dificilă, dacă nu imposibilă, căci cei care au putut vedea spectacolele sale au fost puțini și textele sale au circulat târziu în România: prea bolșevic în perioada interbelică, dușman al poporului în anii „obsedantului deceniu". Numele său apare însă în publicațiile de avangardă, în corespondențele din Berlin ale lui Haig Acterian (1931), în conferințele lui Ion Sava ținute la Casa prietenei româno-sovietice, ARLUS (1947). Figura lui Meyerhold mi se pare legată, în România, în special de mișcarea de re-teatralizare a teatrului, de acele spectacole ce descopereau și impuneau în anii '60, corpul actorului ca mijloc privilegiat de expresie. Mă gândesc aici la principiile biomecanicii, tehnica de antrenament pusă la punct de Meyerhold și devenită astăzi indispensabilă și complementară în mai toate școlile de teatru. În acest domeniu, de altfel, s-a remarcat participarea lui Nicki Wolcz la simpozion: o lecție deschisă, pe scena Conservatorului de Artă Dramatică, unde a prezentat câteva exerciții de antrenament corporal cu elevii francezi de la Conservator. De fapt, intenția sa era de a îmbina elemente de *commedia dell'arte,* de tehnici orientale și de biomecanică, dar timpul scurt de pregătire și, mai ales, nivelul modest al învățăceilor, deși entuziaști, nu i-au permis să realizeze programul. Esrig a revenit și el la Conservator cu un exemplu de „lucru la masă" al unui text: la început, am urmărit scena pregătită conștiincios de elevii Conservatorului, după *Vilegiatura* de Goldoni, un cuplu de servitori într-un schimb de replici agreabil, ce se voia comic, dar care rămânea absolut fad. Apoi Esrig a identificat și explicat tensiunea erotică a situației, a demontat momentele-cheie și totul s-a metamorfozat brusc, scena a căpătat o altă viață, plesnind ca un bici în fața unui public captivat, subjugat: de fapt, un mare regizor a traversat o clipă scena și teatrul a devenit în fine Teatru.

Aceeași senzație am păstrat-o în întâlnirea cu Radu Penciulescu, invitat la una dintre mesele rotunde și care a vorbit, în special, despre pedagogia actului regizoral. Dar evocând, cu o anume nostalgie, anii tinereții sale și ai teatrului „dezghețului", anii '60–'70, ai luptei înșelătoare cu cenzura, cu Puterea, anii de relativă libertate, Penciulescu a surprins o parte din public, obișnuit cu ultimele clișee la modă. Desigur, e bine, ne-a spus el să vorbim despre rolul cenzurii și lupta unora dintre noi contra ei, dar nu trebuie să uităm, în primul rând, valorile pe care le apăram în această luptă și, mai ales, faptul că era un fenomen de generație, o solidaritate bazată pe o credință comună, ce depășea granițele, cuprinzând în mare țările zise din „Est". Și, cu un ultim zâmbet și o ultimă provocare, Radu Penciulescu s-a amuzat să-l citeze în mod liber pe Goethe și să ne amintească faptul că interdicția, cenzura în ultimă instanță, rămâne la baza metaforei sau a limbajului poetic. *„Numai cunoscându-ne limitele* – a reluat Penciulescu firul demonstrației sale – *suntem capabil să cunoaștem și să trăim libertatea".* Dacă simpozionul a fost bogat în concluzii și învățăminte, generos în proiecte viitoare, personal prefer această ultimă și riguroasă invitație.

Béatrice PICON-VALLIN

Pentru a trece pragul celui de-al XXI-lea secol...

„Realitatea teatrului nu există decât «astăzi» [...] Când un teatru respiră aerul timpului său, el poate deveni marele teatru al epocii sale, chiar dacă joacă Shakespeare sau Puşkin".

V. Meyerhold

„Teatrul regizorului este teatrul actorului plus arta de a compune ansamblul".

V. Meyerhold

Secolul XX a cunoscut apariţia artistului de teatru total anunţată de E.G. Craig, regizorul al cărui timpuriu şi desăvârşit reprezentat a fost fără îndoială Vsevolod Meyerhold (1874–1942) care, vreme de patru decenii de creaţie, a inventat majoritatea formelor artistice graţie cărora scenele veacului vor trăi, în mod conştient sau nu, şi se vor dezvolta, fie că e vorba de teatru, de operă, de cinema sau de teatru muzical.

În mod cert, Meyerhold începe să fie mai bine cunoscut. Dar publicarea, în principiu sistematică, în Rusia, a importantelor sale arhive, păstrate în mod miraculos de fiica sa, apoi de elevul său Serghei Eisenstein – după arestarea şi condamnarea sa de către regimul stalinist care l-a executat ca „duşman al poporului" – ne permite să mergem mai departe şi să evaluăm la justa sa valoare importanţa extremă a descoperirilor şi a moştenirii sale pentru istoria secolului al XX-lea. Acesta a fost în primul rând ţelul vizat de manifestarea internaţională „Meyerhold. Regia de teatru în secolul nostru". Instituţii de cercetare şi de creaţie s-au asociat, deci, pentru ca această „Săptămână Meyerhold" la Paris, unică prin amploarea ei, să poată reuni, înainte de sfârşitul anului 2000, istorici şi oameni de teatru, pedagogi şi elevi şi să plaseze, în centrul gândirii teatrale, o operă bogată cu o interogare artistică permanentă, deschisă asupra lumii şi realităţii epocii sale. Trei teatre au acceptat imediat să găzduiască diferitele momente ale manifestării: Théâtre du Soleil care i-a acordat cadrul său grandios şi festiv, Théâtre de la Colline care a ancorat-o în lumea contemporană şi Teatrul Conservatorului Naţional Superior de Artă Dramatică care a înscris-o în procesul de preluare a unor cunoştinţe, al experimentului şi al şcolii.

Scenă din ***Mandatul*** de N. Erdman. 1925

(din arhiva Béatrice Picon-Vallin)

Manifestarea s-a articulat în jurul a trei axe: cercetare, creație, formare. Ea s-a desfășurat în trei etape, cu grija permanentă de difuzare, în așa fel încât să creeze o dinamică nouă în jurul operei maestrului rus. Un simpozion internațional a reunit cercetători, istorici, teatrologi în jurul aporturilor meyerholdiene la teatrul secolului al XX-lea, în jurul moștenirii sale și a modurilor sale de transmisie. Temele reținute au privit mai întâi istoria, starea și tratamentul arhivelor meyerholdiene, grație intervențiilor celor mai buni specialiști ruși care s-au ocupat de ele, în diferite perioade, raporturile artei cu politica, relațiile teatrului cu alte arte – în special cu cinematograful – importanța cunoașterii istoriei teatrului occidental și oriental *(commedia dell'arte, kabuki)* în cercetarea regizorului-artist, relațiile dintre Meyerhold și alți regizori, contemporanii săi. Accentul a fost pus pe importanța muzicii în structura spectacolelor sale, muzica audibilă sau nu, concepută în strânsă colaborare cu cei mai mari compozitori ai timpului său, căci Meyerhold a știut să fecundeze opiniile despre teatru printr-o reflexiune asupra teatrului liric, fiind unul dintre marii reformatori ai genului. Aici se situează, fără echivoc, unul dintre aporturile esențiale ale lui Meyerhold la teatrul de mâine și interesul pe care acest aspect îl trezește printre muzicologi este revelator.

Veniți din luma întreagă, cercetătorii au analizat locul operei lui Meyerhold în spațiul european sau occidental, în cel oriental, oprindu-se în Germania asupra „cazului Brecht" – și în spațiul mondial (în America de Nord, în Mexic unde s-a

instalat Seki Sano, unul dintre elevii niponi ai lui Meyerhold, în fine în Japonia). Ei au încercat să surprindă drumurile subterane ale unei moșteniri confiscate, distruse prin metode totalitare, modurile sale de circulație, „mijloacele de locomoție", de la urmele lăsate în lagărele staliniste până la declarațiile unor tineri regizori italieni sau germani de astzăzi. Operă care deranjează, care nu întrunește un acord general, opera lui Meyerhold a avut de înfruntat politici represive din toate părțile, de la comunismul țărilor din Est până la maccartysmul din Statele Unite. Și totuși, câte nume de mari creatori marcați de influența sa – de la Haille Flannagan la Kantor, de la Grotowski la Vitez, trecând prin Hijikata în Japonia sau Nazim Hikmet în Turcia, și mai întâi de toți Edward Gordon Craig, care vedea în el „un om de geniu"...

Mai multe mese rotunde au reunit apoi oameni de teatru aparținând unor generații și naționalități diferite și care revendică, mai mult sau mai puțin, moștenirea meyerholdiană. Dacă Anatoli Vasiliev a vorbit pentru prima dată de Meyerhold, el care a montat totuși *Mascarada* de Lermontov cu muzica anume creată de Glazunov pentru spectacolul lui Meyerhold din 1917 și *Dama de pică,* unul dintre cele mai faimoase spectacole meyerholdiene din anii '30, David Esrig a insistat asupra importanței operei lui Meyerhold pentru propriul său parcurs. Temele de discuție au fost multiple: „Istorie și Teatru politic" (au participat Christian Benedetti și Bernard Sobel, Franța; Robert Sturua, Gruzia; Arpad Schilling, Ungaria; Luis Varela, Portugalia); „Transmiterea moștenirii: publicații, mărturii verbale, impact" (cu Vl. Petkov, Bulgaria; David Chambers, Statele Unite; J.A Hormigon, Spania; N. Seiko, Șcerbakov, Rusia și Ch. Benedetti, Franța): „Stanislavski și/sau Meyerhold?" (Cu Agatha Alexis, Franța; Kama Guinkas, A. Smelianski, Rusia; I. Popovski, Macedonia). „Regândirea spațiului teatral" (cu Daniel Jeanneteau și David Borovski), „Ce fel de lucru cu actorii? Jocul: lucru, tehnică, antrenamente" (cu S. Tranvouez, Belgia; C. von Treskow, Germania; A. Levinski, Rusia și Eric Lacascade, Franța); „Muzică și muzicalitate în teatru. De la teatru la operă și viceversa" (cu Peter Sellars, Statele Unite, D.Borovski și R. Sturua). „Regia: o știință sau o putere? Se poate învăța regia? Dreptul de autor al regizorului de teatru" (cu Radu Penciulescu, Suedia/România; Maria Monzon, Bolivia; I. Popovski, Kama Guinkas); „Meyerhold mit sau punct de referință?" (cu J. Lassalle, J.P. Vincent, M. Langhoff; V. Fokin, Rusia).

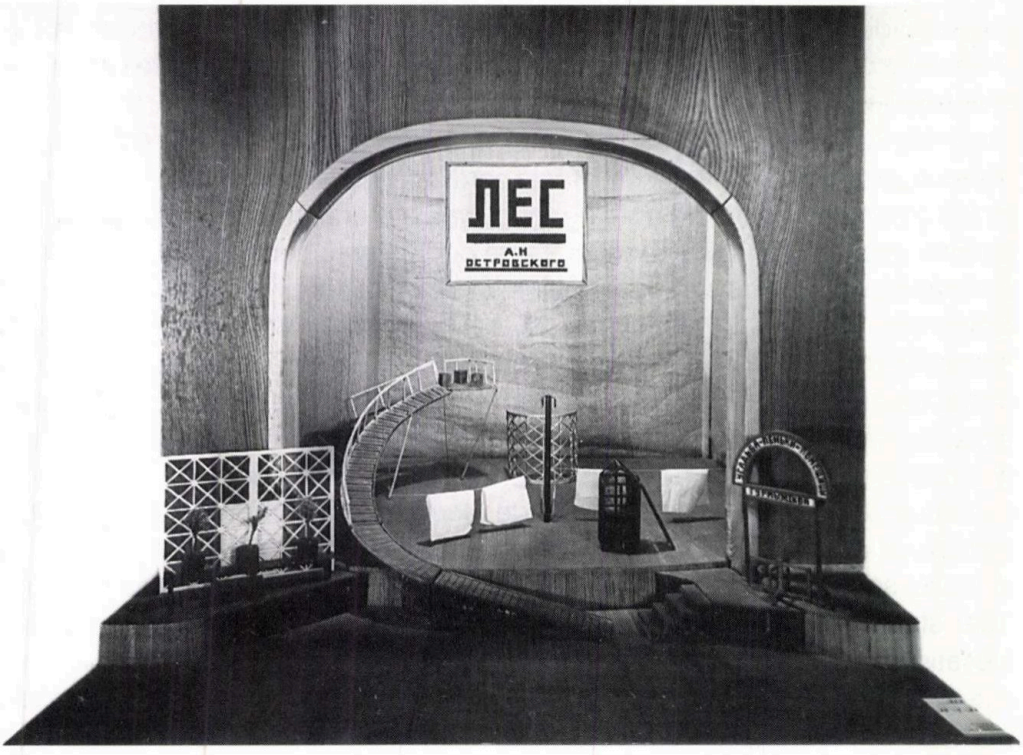
Una dintre dezbaterile cele mai animate a privit regia și învățământul ei, disciplină care începe să se afirme cu timiditate de puțină vreme în Franța. Meyerhold apare și în acest domeniu ca un pionier, ținând primele sale cursuri de regie în 1918–1919 pentru instructorii de teatre de stradă, teatre de agitație și propagandă, pe care încearcă să-i formeze la cel mai înalt nivel în această „cea mai largă specializare din lume" – după cum definea el regia de teatru. (Textul acestor cursuri a fost recent publicat în rusă și urmează să fie tradus în franceză în parteneriat cu Laboratorul de cercetări asupra artei spectacolului, CNRS).

În fine, la Conservator, mai multe reuniuni au fost consacrate biomecanicii, cu demonstrații de G.Bogdanov și de A.Levinski. Dar aceste exerciții și studii au fost resituate în context: în interiorul operei meyerholdiene, în afara căreia ele pierd mult, în interiorul curentului general de cercetări asupra mișcării scenice la începutul secolului (Laban, Decroux). Specialiști ai acestor curente au explicat sau arătat principiile de bază, acompaniindu-se – ca pentru biomecanică – de proiecții cu documente de arhivă. Eugenio Barba – în compania a doi muzicieni și a două actrițe de la Odin Teatret – a subliniat cât de mult îi datorează lui Meyerhold în punerea în formă a propriilor sale căutări, de la principiul opozițiilor la gândirea paradoxală. Interpretarea (pian, canto și lectură) partiturii ultimei scene din *Antigona* de Sofocle (tradusă de D. Merejkovski) compusă de Mihail Gnesin pentru elevii studioului Meyerhold în anii '10 a permis, în fine, cercetătorilor să înțeleagă ceea ce era „lectura muzicală a dramei" și să descopere o operă minunată uitată, apropiată de Schönberg, dar mult mai teatrală ca factură. O altă descoperire: muzica scrisă de același Gnesin pentru orchestra evreiască din ultimul episod al *Revizorului* de Gogol – Meyerhold. Un program de documentare video, fragmente de spectacole filmate, ca *Inspectorul general* de Gogol, pus în scenă de Matthias Langhoff, variații magistrale după versiunea teatrală a lui Meyerhold, filme din anii '20, unde jucau actori meyerholdieni și maestrul însuși *(Vulturul alb* de I. Protazanov), programate la Videoteca din Paris au permis ca meditația să să încarneze în sunetele, ritmurile și imaginile de epocă.

Prezența la toate sesiunile a unei bătrâne „tinere doamne", Maria Alekseievna Valentei, nepoata lui Meyerhold, fără de care, fără îndoială, nimic din cunoștințele actuale despre Meyerhold (muzeu, publicații) nu ar fi ceea ce sunt, și privirea sa tristă, transparentă și încăpățânată de combatantă neobosită și curajoasă a luminat săptămâna de strălucirea ultimului secol, cu utopiile și dezastrele sale... Căci acest „Picasso al teatrului", acest „descoperitor al Americii teatrale", poate îmbogăți, radicaliza, adânci gândirea sau practicarea scenei. Dușman și detractor al formelor învechite, dar pasionat de teatrul trecutului – pentru el ca și pentru Craig, „în artă vechile adevăruri nu îmbătrânesc niciodată" – Meyerhold a construit o scenă nouă, a experimentat forme „de vârf". Dandy, purtând papion și mănuși albe, muncitor în salopeta de lucru, sau silueta dreaptă în uniformă militară, el a fost, în contradicțiile sale, unul dintre artiștii cei mai enigmatici ai ultimului secol, angajat în mecanisme politice și individuale complexe pe care doar studiul minuțios al arhivelor va permite poate să fie limpezite vreodată. Nesatisfăcut, bănuitor, pasionat, riguros, punându-se fără încetare în chestiune, el a jucat cu dublul său, cu alter-ego-ul său. Cel care, după spusele lui Vahtangov, „a creat rădăcinile teatrului viitorului" și-a luat carnetul de membru al Partidului comunist în 1918, dar deja din 1926 a pătruns în inima însăși a tragicomediei puterii, a fricii și a imposturii sovietice. El a instaurat pe scenă ordinea

scandaloasă a grotescului teatral, dominată de jocul unor actori „cu o înaltă calificare", marcată de montaj, de discontinuitate, de dinamismul contrastelor, de activitatea spectatorului „cel de-al patrulea creator". Poet al scenei, el a deschis scena prezentului, căci teatrul său, artă a memoriei, fremăta de viitor, viitorul teatrului pentru care trudea în căutarea „legilor" sale. Cum spunea Ariane Mnouchkine, încă din 1976, această operă multiformă, arzătoare, în continuu dialog cu ea însăși „ne ajută să punem întrebările juste".

Rusia din prima jumătate a secolului nostru a marcat în mod profund istoria scenei europene: strălucirea uimitoare a baletelor rusești, impactul ambiguu al lui Stanislavski, în care un Lee Strasberg vedea totuși, la prima sa călătorie în URSS, „un om al secolului al XIX-lea". Cu Meyerhold bine ancorat în secolul său, urmele sunt mai complexe, parcursurile mai puțin directe, legate de recepția dificilă a avangărzii, a angajamentului politic al regizorului și a dispariției sale. Și totuși recunoașterea sa este în curs, de la Louis Jouvet: „Meyerhold este unul dintre cei ce încarnează cel mai bine ideea ce ne este permis să ne-o facem despre regizor" la Peter Brook: „Meyerhold este un Shakespeare al regiei". Interesul suscitat de aceste întâlniri îl confirmă, proiecte noi ies la iveală, publicații de documente ale colocviului, traduceri, stagii, noi colocvii ce se anunță.



Machetă pentru spectacolul cu ***Pădurea*** de N. Ostrovski. 1924
(din arhiva Béatrice Picon-Vallin)

David ESRIG

MEYERHOLD sau mitologia modernă a creativității

Interzis, în anii mei de ucenicie, ca eretic, contrarevoluționar, dușman și decadent, numele lui Meyerhold m-a tulburat de la începutul întâlnirii mele cu teatrul, prin acea forță răscolitoare pe care, singure, miturile o au asupra mea. În lumea teatrală circulau subversiv cele mai curioase istorii despre acest artist demoniac, care clădeau toate silueta, mai curând umbra uriașă a unui personaj... personificând provocarea și indezirabilul. Nimic despre arta lui, doar istorii fabuloase despre personajul Meyerhold. Datorez cu siguranță și mitului-Meyerhold credința, atunci doar intuită dar decisivă pentru rostul meu în artă, că teatrul poartă în sine o misiune secretă, nu lipsită de cruzime, de a face breșe în zidurile ignoranței și ale indiferenței și a ne deschide domenii ale trăirii care ar trebui să ne fie esențiale. Numele lui mi se leagă cu binecunoscuta propoziție a lui Schelling: „Natura deschide ochii în om și remarcă faptul că există".

Cu această imagine, mai curând senzație, am plecat în turneu cu spectacolul *Umbra* al Teatrului de Comedie din București, în 1963, la Moscova și Leningrad. Bucuria succesului meu ca tânăr regizor a fost însă repede umbrită de neliniște, de frică, în clipa în care criticul Markov, după el regizorul Zavadski și mulți din rândul gazdelor noastre mă îmbrățișau și, cu o emoție aproape copiată unul de la celălalt, îmi împărtășeau că le-am trezit cu *Umbra* amintirea „sacră" a lui Meyerhold și a teatrului său. Un timp mi-a fost teamă să caut informații istorice (nici nu era ușor) asupra artei lui Meyerhold, teama ca mitul care mi-a confirmat impulsuri atât de importante va sucomba sub adevărul sec al arhivelor, teama că el căuta poate cu totul altceva decât ce mă anima pe mine, teama că Markov, Zavadki și toți ceilalți, de vreme ce eu însumi eram nemulțumit de spectacolul meu, s-ar fi putut înșela.

Curajul de a mă apropia definitiv de lumea lui Meyerhold mi l-a dat descoperirea lui Artaud. Întâlnirea cu Meyerhold a sfărâmat mai întâi mitul, apoi l-a depășit atât prin acuitatea mesajului, cât și a dramatismului său. Viața dar și opera lui Meyerhold mi-au apărut tot mai mult ca un slalom dramatic, contradictoriu până la sufocare în acel unic și apocaliptic timp de trecere la aventura spirituală a secolului XX. Director artistic al teatrelor imperiale, concomitent creatorul unor spectacole *off-off* sub pseudonim, înainte de revoluție; membru de onoare al gărzilor roșii după revoluție, dar și un soi de comisar politic al teatrului sovietic, temut, puțin înțeles, și finalmente asasinat sub acuzația de dușman al revoluției...; regizor care a ruinat cariera strălucită a marii actrițe ruse Komisarjevskaia și în

același timp inspiratorul, profesorul atâtor mari actori sovietici, elevul, colaboratorul lui Stanislavski apoi adversarul său estetic cel mai înverșunat, pentru ca, puțin înainte de uciderea sa, să reia planuri de colaborare cu fostul său mare maestru...; artist simbolist construind imagini reci și lipsite de sânge, apoi maestrul neîntrecut al teatrului acțiunii fulminante, apostolul unui teatru total atât de aproape de Artaud și atât de suspect lui Grotowski...

Meyerhold revoluționarul, bolșevicul de mai târziu, căuta adevărul despre teatru în tradiția sacră a spectacolului „Nô", în tradiția carnavalesc-iconoclastă a teatrului popular, de la *commedia dell'arte* până la *Kabuki,* și se angajează sub influența poetului avangardist rus Briusov, cu tot fanatismul său artistic, pentru formula acestuia a unei arte a „convenției conștiente". Mult inainte de apariția modei semiologice în judecata estetică, Meyerhold simte magia limbajului semnelor, a simbolurilor, a căror forță de expresie și a căror densitate de semnificație întrece cu mult resursele oricăror imitații ale „realului". El începe, ca și Artaud, să caute și să propage un limbaj propriu artei scenice, mobilizat de viziunea lui G. Fuchs, a eliberării teatrului de sub jugul literaturii.

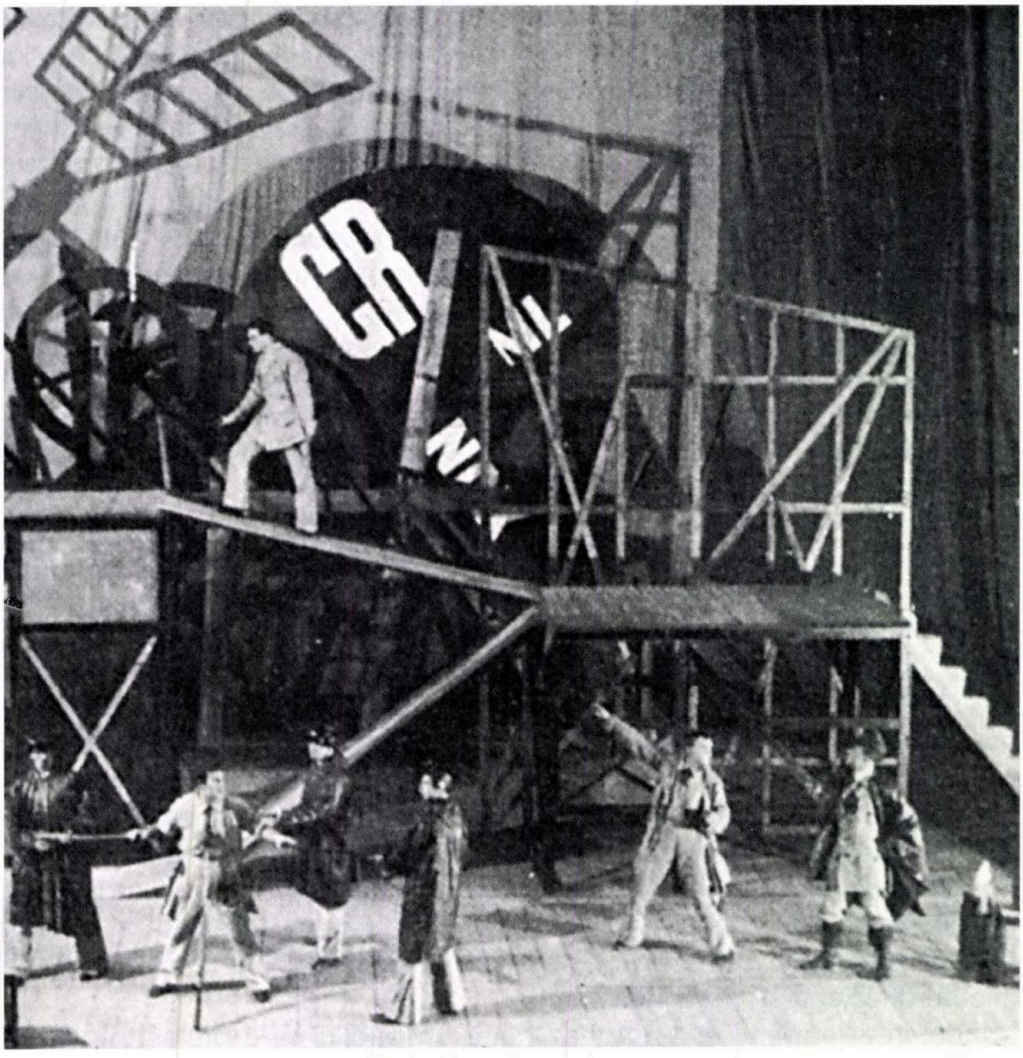
„M-am simțit ușor iritat când muncitorii, și ei iritați, transpirând aproape de consistența ignoranței lor, îmi arătau cu degetul un detaliu sau altul din decorul lui Meyerhold pentru *Misterul Buff* de Maiakovski și mă întrebau ce-ar putea să însemne tot acest vis... cu toate acestea în sala de spectacol ca și pe scenă domnea entuziasmul..." – notează Evreinov, rivalul lui Meyerhold. Nedumerirea proletarilor în fața spectacolelor sale nu l-a împiedicat pe Meyerhold să continue a adânci cercetarea naturii artei și a modalităților ei specifice de acțiune asupra spectatorilor. „Nu trebuie imitată viața în teatru, deoarece viața în teatru, ca și viața într-o pictură, are specificul său, care se găsește însă într-un alt plan decât cel al realității. Teatrul posedă propriile sale mijloace de exprimare, propriul său limbaj, cu care se adresează – inteligibil pentru toți – sălii de spectacol. Da, teatrul are legile și asocierile sale proprii. Cine spune că în teatru negrul e culoarea doliului? Nu, în teatru doliul e poate roz, iar negrul morții e aici simbolul unei bucurii extreme. Teatrul nu cunoaște perspectiva geometrică. Ca după o metamorfoză subită, s-au permutat aici toate nivelurile, iar toate obiectele au pierdut contextul lor curent. În teatru, spațiul nu mai are frontiere... teatrul poate sili timpul să curgă lent sau repede. El poate chiar, în anumite momente, să oprească timpul în loc..."

Această credință în forța autonomă a artei dramatice trebuia însă demonstrată. El declara scena un teritoriu al imaginației. „Opera de artă nu-și poate exercita influența decât prin intermediul imaginației. Iată de ce ea trebuie să tindă încontinuu să o activeze. Trezirea imaginației este condiția acțiunii estetice și, în același timp, legea fundamentală a artei. Iată de ce arta nu trebuie să dea totul, ci doar atât cât să plaseze imaginația în mișcare, lăsându-i ultimul cuvânt". Pentru a face posibilă o asemenea acțiune estetică se cerea un nou tip de actor, stăpân pe toate mijloacele de a incorpora imaginația artistică, nu numai

prin cuvânt ci și prin corpul său. Căutarea unor asemenea interpreți nu ajunge, ei trebuie formați, ajutați să devină capabil să stăpânească acel limbaj propriu teatrului. Instrumentul acestei noi formații de actori a căpătat denumirea de biomecanică. „Biomecanica este un sistem de antrenament pe care l-am elaborat pe temelia marii mele experiențe în lucrul cu actorii. Dificultatea centrală în joc constă în aceea că actorul este concomitent inițiator și executor, organizatorul materialului spiritual și materialul organizat însuși... Biomecanica deschide actorului drumul către o dirijare conștientă a jocului său, către o coordonare cu spectatorii și cu partenerul, către un joc cu scrutări de perspectivă ș.a.m.d."
Meyerhold continuă în paralel cercetări de ordin dramaturgic. Piese celebre din repertoriul clasic al literaturii ruse sunt transformate, acuitatea lor potențată până la maximumul suportabil. „Trebuie să luăm în considerație toate elementele cu ajutorul cărora am putea să ascuțim și mai mult un aspect tăios". Căutările lui încearcă să mobilizeze toate pârghiile unei acțiuni estetice gigantice. „Formele artistice revoluționare trebuie să absoarbă și să redea un conținut revoluționar puternic ce uluiește prin caracterul său divers și complicat". Decorurile sale sunt constructiviste, abstracte, sisteme de obstacole care solicită actorului întreaga sa capacitate de expresie scenică. Tensiunea exprimării tinde către paroxism. „E necesar să respectăm nevoia spectatorului de azi de a viziona un spectacol de teatru nu doar împreună cu trei până la cinci sute de persoane, ci împreună cu alte zeci de mii (ajunge să privim ce pline sunt stadioanele unde evoluează echipe de fotbal, volei, hochei). Spectatorul de astăzi vrea să recepteze energia pe care o așteaptă de la un spectacol de teatru, într-o tensiune pe care e în stare să o suporte cu mii de spectatori laolaltă și nu doar cu câteva sute de alți spectatori".
El folosește toate pârghiile ideologice și științifice, ca taylorismul american (metoda de organizare și optimizare a randamentului muncitorilor în producția industrială de masă), sloganurile propagandei bolșevice, numai și numai pentru a legitima cea mai importantă revoluție pentru el, aceea a expresiei teatrului și a acțiunii sale estetice.
Păstrând toate proporțiile, când mă gândesc la luptele duse împreună cu prietenii mei pentru a realiza spectacole ca *Umbra, Troilus și Cresida, Nepotul lui Rameau* sau, cel mai dramatic episod din viața mea în teatrul românesc, *Furtuna* de Shakespeare, interzisă după doi ani de repetiții (după ce înainte îmi fusese interzis *Așteptându-l pe Godot),* pot depune cu modestie mărturie că, energia, forța și credința pe care le-a mobilizat Meyerhold pentru a rezista până în 1938, trebuie să fi fost enorme. În ciuda atacurilor, în ciuda amenințărilor, el rămâne neclintit pe pozițiile unei estetici revoluționare într-o țară devenită polul spiritului mic-burghez agresiv și sângeros.
„Orientarea teatrului mic-burghez către un public care plutește în sfere mici-burgheze neagă spiritul proletar, refuză clădirea unui stat cu adevărat socialist și contribuția la desfășurarea revoluției mondiale. Dacă asta se cheamă

teatru proletar înseamnă că la noi nu există nici o republică socialistă, ci doar o sumă de asociații de locatari conduse de cine știe ce secretari-generali în fruntea unor comitete de bloc...". A fost mult mai rău decât degradarea unei revoluții la nivelul trivial al unei asociații de locatari. Totul s-a transformat într-o vânătoare de vrăjitoare, milioane de intelectuali, dar și de oameni simpli au fost măcelăriți și torturați într-o societate sub domnia arbitrariului și a dezumanizării. Printre victime, regizorul și actorul Vsevolod Meyerhold.

Dacă încerc astăzi să înțeleg de unde a găsit acest om chinuit și entuziast puterea, dar și lipsa de scrupule, să supună întreaga sa existență teatrului nou, nu pot decât să mă gândesc la o interpretare estetică genială, rar citată, din



Scenă din ***Încornoratul magnific***
de Crommelynk

scrierile lui Lessing, care definește sarcina fundamentală a poeziei prin încercarea neîntreruptă de a transforma semnele arbitrare ale limbajului, care sunt cuvintele scrise sau vorbite, în semne naturale, existențiale: „Poezia trebuie să încerce neapărat a înălța semnele arbitrare, pe care le folosește, la rangul unor semne naturale; numai așa poate să se deosebească de proza obișnuită și să devină poezie. Mijloacele prin care ea o săvârșește sunt: sonoritatea cuvintelor, ordinea cuvintelor, măsura silabelor, metaforele..."

Însemnătatea eforturilor, fără cruțare pentru sine și pentru alții, de a dărui convențiilor scenei acuitatea vitală și demnitatea simbolurilor profunde ale existenței umane, asumarea funcției unui laborator al omenescului care să ne dezvolte sensibilitatea și înțelegerea doar pentru noi înșine, a fost în mod tragic și grotesc confirmată de întreaga istorie a secolului, pe care în curând îl încheiem, de întreaga viață contradictorie și dramatică a lui Meyerhold, iar uciderea lui confirmă necesitatea acută de a o continua.

„Palma" – studiu de biomecanică pe acoperișurile Moscovei (anii '20)
(din arhiva Béatrice Picon-Vallin)

Thomas OSTERMEIER

Tânăr regizor german, format la celebra școală de teatru berlineză „Ernst Bush", a urmat stagiile de biomecanică ale lui Ghenadi Bogdanov, un discipol al lui Meyerhold, și a debutat ca asistent de regie al lui M. Karge. În 1996, Thomas Langhoff, director al lui Deutsches Theater, îi propune să conducă, alături de un alt coleg de generație și format la același sistem, Christian von Treskow, pe un teren viran de lângă teatru, Die Barake (Baraca de Teatru), un teatru „alternativ", care practica provocarea, violența și un repertoriu de inspirație socială. Din ianuarie 2000, Thomas Ostermeier, la numai 32 de ani, este numit director al prestigioasei Schaubühne din Berlin (dirijată odinioară de Peter Stein). Ultimul spectacol: *Moartea lui Danton* de G. Büchner. (Reproducem câteva fragmente din textul trimis de regizor pentru colocviu.)

Câteva reflecții despre importanța biomecanicii, astăzi

Teatrul uită din ce în ce că este o formă ce are anumite reguli și mecanisme. Credința în spontaneitate și ușurința cu care se fabrică starurile cinematografice de pe o zi pe alta fac să se uite că arta actorului este arta unui artist care creează în mod conștient o disciplină ce trebuie învățată și dezvoltată.

Ca și pe vremea lui Meyerhold sau chiar mai mult decât atunci, circulă credința vie în societate că toate problemele provin din probleme psihologice și că ele pot fi rezolvate prin psihanaliză. Această credință are un impact considerabil asupra tinerilor actori. În școlile de artă dramatică elevii sunt, mai întâi de toate, confruntați cu profesori care îi fac să creadă că în meseria lor cheia consistă în a revela sentimente și emoții din subconștient, fără să le ofere însă nici un instrument pentru a arăta aceste emoții. Ca urmare, vedem mulți actori care urlă pe scenă așteptând emoția justă fără să reușească să arate urma vreunei emoții. Nu există, deci, nici muzică, nici sens al ritmului pe scenă, dar actorii cred că ei își exprimă în mod autentic emoțiile și ajung să uite complet publicul de teatru căruia trebuie să i se adreseze și pe care trebuie să-l intereseze. La capătul a câțiva ani de lucru după această metodă isterică, tinerii actori sfârșesc fie prin a suferi de boli mentale, fie prin a-și pune întrebări despre un astfel de sistem ce le permite să vorbească în numele lor de artist și de actor.

Tinerii au o mare disponibilitate pentru mânie și ei caută mijloacele de a o exprima. Ceea ce putem învăța de la Meyerhold este să exprimăm mânia fără să fim cuprinși de furie, sau să povestim o istorie despre societate și politică fără să provocăm plictiseala. Pentru aceasta nu trebuie să ne fie frică să distrăm publicul când vrem să spunem ceva foarte serios. Nu trebuie să ne fie frică de umor, de momente de comedie burlescă și absurdă când vrem să povestim o istorie tristă și tragică. Sau, pentru a relua un termen de Meyerhold, nu trebuie să uităm contrapunctul. Să ne gândim la cântece, la muzică și la o *stare de ușurință,* de „légéreté". Biomecanica este visul actorului zburător.

CORESPONDENȚĂ

„N-am călătorit, n-am fost bogat, n-am avut femei prea frumoase, n-am fost înțeles și nu prea am înțeles vremea și vremurile mele. Am trăit într-o cochilie intelectuală, nu pentru că îmi era frică de frig, ci pentru că cineva mă tot lovea peste coarne. N-am văzut marea decât în filme, n-am fost la Paris, nu l-am cunoscut pe Călinescu. Războaiele le-am făcut, le-am câștigat; bătăliile mele le-am pierdut, toate. Copiii mi-au murit. Soția m-a părăsit. Tata a plecat dincolo, casa părintească a ars (în ziua înmormântării). Volumele de proză au fost date la «topit»; piesele aruncate la coș; filmul declarat rebut. Fișele arse; publicațiile vechi, la fel... Prietenii mei cei mai buni m-au trădat. Cu Dumnezeu sunt într-o corespondență bizară și capricioasă, pădurile le-am uitat, copilăria o regăsesc numai în somn.
Moartea se apropie ca o țigancă hoață și urâtă. În fiecare zi sună la ușă și fuge...“ [Într-o zi a anului 1989, n-a mai fugit. *n.n.*]

Ion D. SÂRBU

Ion D. SÂRBU către N. Carandino

Craiova, 16 august 1975

Jur, în această scrisoare nu mă voi abate de la tema cu care, de mult, te amenințț: teatrul. Sufăr din copilărie de o boală a parantezelor, a ocolului. Mă trimitea mama după oțet la mătușă-mea, eu ocoleam trei uliițe, treceam peste Jiu, căscam gura la locomotivele de la uzină,...uitam de oțet, de mama... „Ăsta-i bun de trimis după moarte“..., zicea tata care, cred, se uita la mine cu milă și neputință... Mai târziu, profesor fiind, elevii mei constatau că niciodată, în foarte încărcatele mele prelegeri, nu reușeam să ajung la subiectul lecției. Introducerea, explicarea termenilor, asociațiile – ce mi se păreau și necesare și îmbietoare – făceau, ca în loc să călătoresc eidetic, pe firul apei, spre Dunărea sintezelor comode, eu mereu îmi risipeam „sistema“ didactică urcând, ca păstrăvii, către izvoare...
Ocolul în viață, paranteza în gândire, îndoiala în comportamentul moral (și religios) mi-au deschis poarta filosofică spre acea „Philosofie des Als Ob“ (Vaihinger) spre „Symbolen und Wandlungen der Libido“ (K.S. Jung) etc., spre... cu alte cuvinte, acel amețitor și amenințător univers al *metaforei*.

(Înțelegând prin „metaforă" un univers epistemologic legat de ceea ce am putea numi „cunoașterea indirectă"). Epitetul, comparația, alegoria, toți tropii din stilistica literară, miturile, legendele, simbolurile de zi și din somn, animismul metaforic al mentalității infantile... sau primitive... sau folclorice... sau patologice, gândirea magică, mistică, specificul legat de eficacitatea științifică a unor noțiuni „metaforice" ca gravitate, coeziune, atom, inerție, revelațiile unor „ficțiuni utile" – vezi Ernst Mach, Lenin – legate de simboluri matematice ca „zero", „infinit", „radical", „integrală", etc. – toate aceste forme-metode *de a ajunge la esență printr-un ocol* m-au îndemnat în anii când lucram la o plasă de pescuit ceresc, să-mi cultiv rătăcirile și să frecventez cultura, cu certitudinea că numai metafora și metamorfizarea ne pot asigura trăirea caleidoscopică a vieții și istoriei. Intuisem, la un moment dat, o definiție a omenescului legat de mistic = (egal) între realitate și vis, obiect și imagine, semn, semnificant și semnificație. Dar...

Să nu ne rătăcim. (Acest „das Metaphirische" se confundă în viața mea cu prima dragoste, cu primul copil – care a murit după șapte zile fiindcă...). Fiindcă totul se leagă, nimic nu e întâmplător; „karma" vieții noastre moderne ne împiedică să vedem corelațiile prin care – dincolo de epiderma studiată la fizică și la biologie – ne-am putea integra în armonia întregului, în contractul nostru astral de coerență pașnică atât cu spaima relativității timp-spațiu cât, mai ales, cu ridicolul obligației de a veni *pe* lume, de a pleca *din* lume, de a primi un nume venind și de a lăsa în urmă un Nume, după plecare...

De la problema metaforică la Teatru nu e decât distanța unui „ergo" logic. La mine a contribuit și computerul planificației biologice. Cadrele cerești m-au îndrumat spre diferite meserii care s-au învârtit, mereu și mereu, în jurul vieții ca teatru și a teatrului ca viață. Am fost 2–3 ani profesor de istoria literaturii dramatice (Cluj), asistent de estetică și filosofia culturii (dar predam Istoria Artelor Plastice), am scris doi ani cronică dramatică, un an am fost șef de producție, opt ani secretar literar și, mai nou, un promițător autor dramatic. Regie nu am încercat din pudoare și respect pentru literă, iar actorie nu avea rost să fac: formidabila mea memorie din-copilărie, nu știu cum, nu știu de ce, a încetat la 35 de ani de când, chiar dacă improvizez ușor în oratoriile mele, sunt incapabil să învăț pe dinafară mai mult, să recitesc fidel un vers, o frază, un citat... Așa că rămân la cotidiana *commedia dell'arte*, care m-a specializat cu improvizarea și cu îndemânarea de a primi lovituri în spate și bastoane hilariante, fără să crâcnesc.

Și totuși... am jucat pe scenă. Am și câteva fotografii, mă uit la ele cu uimire. *Pufușor și mustăcioară*: țin minte că partenera mea se înecase cu un oscior și eu trebuia să alerg după un medic... (Acest rol m-a lansat în școala primară.) Am fost, pe rând, *moș Andrei* care își trimitea copiii să moară la Oituz... și,

culmea, am interpretat pe *Ecaterina Teodoroiu*, cu chipiu și epoleți (dar cu pantaloni scurți – ce să-i faci); muream împușcat de nemți, cu tricolorul în brațe. Tata era revoltat, credea în Internaționala a II-a, considera orice fel de naționalism o trădare a „cauzei", mama, cehoaică-nemțoiacă, a trecut de îndată, cu arme și bagaje, în tabăra șovinismului regățean, fiind absolut alături de eroina de la Jiu (care era fiul ei). În liceu, două roluri: *Ariciul*, în *Ariciul și Sobolul* lui V. Eftimiu și *Lică* în *Dezertorul* de M. Sorbul.

Aici, totuși, te rog să-mi permiți o paranteză. Fiind foarte, foarte singur (cu lunile, nimeni nu-mi călca în casă), mi-am refăcut, încet-încet, abilitățile de celulă, acele complicate metode prin care poți ucide tăcerea și singurătatea prin dialog și intensă activitate interioară. (Așa se explică, cred eu, că îndată ce beau o votcă, mă reped la telefon: celălalt Sârbu simte nevoia să cheme oamenii, să-i iubească, să-i audă măcar). Procedez, diminețile, și la inventarierea, să zicem, la „analiza" viselor avute peste noapte (a celor legate de destin, prin spaimă și disperare). Astfel, sunt în măsură să îmi circumscriu fișa psihanalitică, prin enumerarea celor trei categorii de vise, care revin mereu, care în infinite variante, îmi explicitează fața nevăzută a lunei.

I) Visez războaie; sunt soldat, rătăcesc trenul, *pierd bagajele*.

II) Sunt arestat. „Iarăși"? Urlu în vis. Mi se pare că-mi și număr în vis arestările, am ajuns la 41 sau 42, rătăcesc în barăci cu fecale uscate (da!) și aștept decretul de amnistie. Plâng mult.

III) Vine bacalaureatul, nu știu la matematici, am uitat toate formulele chiar și tabla înmulțirii... Dar asta, mai rar. Mai des, un sinonim al acestei para-amnezii: *visez că trebuie să intru pe scenă*, nu știu rolul, l-am pierdut, nu l-am învățat, știu numai prima replică, „Eu sunt *Lică Trubadurul*: mă cunoașteți?". Voi intra șchiopătând în lumina scenei; dinspre întunericul rampei respiră hăul amenințător al publicului (ca o gaură neagră): „Eu sunt *Lică*, trubadurul", atâta știu, dar până să răsune împușcăturile din final, eu am o mulțime de replici de spus, pe care le-am uitat, definitiv, irevocabil și, totuși va trebui să intru în scenă, să joc până la capăt...

Bineînțeles, acest vis e muma celor din grupa I și II... Eu fac parte dintr-o generație total nepregătită pentru viață. Istoria m-a surprins cu o singură replică învățată, și aceea ridicolă și funestă. De aici, toate corolarele de frustrare, de rătăcire, de pierdere (a trenurilor și hainelor...).

În 1943, de 8 mai, un grup de discipoli favoriți ai lui Lucian Blaga ne-am hotărât să-l vizităm acasă și să-l felicităm de ziua nașterii. Șeful nostru era Radu Stanca; urmam, pe rând, Negoițescu, Doinaș, Sârbu, Regman și, pare-mi-se, Ion Oana. Blaga s-a bucurat – în felul său discret și olimpic. Doamna Blaga, ca orice soție de geniu, zgârcită și distinsă, ne-a oferit checsuri? și mere. Blaga, mai generos, a scos de undeva o sticlă cu un format

ciudat și ne-a spus, turnându-ne cu evlavie în niște pahare de cristal: „E Curaçao, cel mai bun liqueur portughez, l-am adus din Lisabona"... Emoționați, am ciocnit, i-am urat cele de cuviință... apoi am gustat minunea portugheză. Stupoare. Apă chioară, nici măcar apă proaspătă. Ce era să facem? Am tăcut, am băut și al doilea pahar, pe urmă, politicoși și fâstâciți la culme, am plecat... Probabil că Lulu a observat pe fețele noastre că ceva nu e în ordine cu Lisabona, pentru că a doua zi, prin curierul rectoratului, ne-a convocat la el acasă. La orele cinci fix, eram iar împreună la aceeași masă. Tot checsuri, tot mere și aceleași pahare de cristal. Blaga zâmbea misterios și ne explica ușor jenat, că are un nepot bețiv care i-a golit sticla pe ascuns și a pus apă în loc; să-l iertăm, n-are nici o vină, dar azi ne va oferi celebrul Curaçao dintr-o sticlă-virgină, verificată.

Într-adevăr, liqueur-ul era bun, dulce, habar nu am cum era, în orice caz, era liquer și nu apă stătută.

Și atunci, într-o clipă când am tăcut cu toții, Blaga ne-a spus următoarele: „Ce fel de generație veți fi, nu știu: ați băut apă și nu ați avut nici unul curajul să spuneți că e apă și nu liquer". Am tăcut. Avea dreptate. Stanca cultiva harul replicilor istorice – răspunse, totuși: „Domunule Profesor, ce să-i facem: suntem o generație crescută de niște profesori care ne dau liquer și nu știu că e apă". Poate că ți-am povestit această întâmplare, poate că ți-am și scris despre ea, într-o scrisoare. Blaga a murit, a murit și Stanca. Curaçao-ul portughez nu se știe ce va ajunge până la urmă, eu însă, de câte ori încerc definiții ale generației mele (de „trubaduri șchiopi") țin neapărat să povestesc acest schimb de replici ce a avut loc lângă un pahar de adevăr, într-o clipă când se alegeau, la cumpăna apelor, drumurile secolului nostru.

Iartă-mă dacă te-am plictisit; dar nu tot ce am trăit e amintire și nu orice amintire merită să fie scrisă. Deocamdată, însă, generația mea își poartă trecutul în geanta prospectelor de viitor. N-aș vrea să ne pomenim pierzând acesta geantă, într-o gară stupidă în care așteptăm schizofrenic un tren albastru, pe care nici măcar nu l-am visat vreodată... (Negoițescu, îmi scrie, a început în „Viața Românească" să-și publice corespondența cu Radu Stanca.)

Am recitit, în zilele trecute, jurnalul meu de campanie din 1944. (Iași, martie–23 august). Am acolo, creionate în grabă, *dar pe viu*, câteva momente și câțiva oameni ce merită să reînvie... Noaptea când nu dorm, mă întorc adeseori pe acele câmpuri ale morții, să-mi caut eventualitatea pierdută... Dar, de obicei, fug de cimitire și gropi cu cadavre, spre a-mi întâlni iubirile tinereților mele... (Nu, nu am uitat: despre teatru, numai despre teatru în această scrisoare.) Cum îți spuneam, fiind scutit oficial de orice rigurozitate științifică, îmi pot permite luxul de a crede sincer că trăim conform unui „hazard" planificat în cele mai mici amănunte. Când am constatat „experimental" acest foarte subiectiv

adevăr, am urlat, ca Rilke: „Ich bin in der Gnade", ca mai târziu să mă conving că Grația aceasta nu e decât reflexul în afară al curăției dinlăuntru... Cu toate riscurile unui calcul greșit, viața mea nu mi s-ar părea deloc interesantă (din contră, grotescă, abjectă, cretină și urâtă), dacă nu aș reuși s-o gândesc că este *punctată la cotituri cu atomi marcați de destin.*

Deci: scap în 22 august, din linia I – Iași, din iadul unui bombardament cumplit. Fug, eu și trei camarazi. Cu o mașină ajungem la Adjud. Părăsim mașina și o luăm pe jos, ocolind patrule de jandarmi (ce aveau ordin să tragă în așa-zișii „fugari"). Trei zile peste munți, apoi un tren forestier, nu mai țin minte cum am ajuns până la urmă în gară la Brașov. Urcăm într-un eșalon militar ce evacua niște răniți. Auzisem declarația regelui – dar haosul era atât de mare, că nu doream decât să ajung acasă, cât mai departe de tunuri și tancuri... La Rupea, trenul e ocupat de germani, toți românii făcuți prizonieri... Ni s-au luat armele, bagajele, centura. În Sighișoara, paznicii mei stăteau pe rama ușii vagonului de marfă, gara era plină de săsoaice pistruiate și plânse. „Heimat deine Sterne..." le aduceau flori și alimente învinșilor... Am sărit peste capul nemților în grămada de muierlâc... Nemții au tras, dar în aer, gara era plină de lume. Eu, fuga; vreo zece tineri hitleriști după mine... Nu m-au ajuns. Din cimitirul vechi am reușit, peste noapte, s-o iau spre Agnita. Apoi Sibiu... Dar fără acte, fără bani, fără cămașă curată; ce era să fac? Între Sebeș–Alba și Vinț, ne mitraliază un avion german. Scap, deși eram pe acoperișul vagonului... Disperat, flămând, o iau peste dealuri și, spre seară, în 25 august 1944, ajung în comuna *Cioara* (între Cugir și Vinț), unde trag la prietenul meu, coleg de filosofie, Ion Oana.

A doua zi, refăcut, spălat și bine hrănit, ieșim în sat. La școală (sălile goale, pustii) – trăiesc cea mai mare emoție de după...eliberare. Primul om pe care îl cunosc este...Victor Ion Popa, directorul trupei „Muncă și Lumină", care se găsea refugiat cu întreaga sa „echipă" în acestă bogată și ferită așezare românească. (Să se știe, istoria românilor consemnează o singură bătălie pentru Reformă, cea a popii Sofron din Cioara, la 1590...)

La Petroșani, unde am făcut liceul, nu am văzut decât patru piese în opt ani. Doar Tănase venea în fiecare an, i se plătea o primă de către directorii societății... Alte teatre, greu și rar se abăteau. De aceea, nu e de mirare, pentru mine, miracolul scenei, revelația cuvântului viu rostit de actori se lega de Victor Ion Popa, acest apostol al luminării provinciei. *Roata în patru colțuri* (prima piesă sovietică), *Cămila trece prin urechile acului, Orașul fără avocați, Dincolo de zare* – cam acestea au fost spectacolele pe care le-am văzut între 1933–1939. Citisem și două romane: *Velerim și veler, Doamne* și *Maistorașul Aurel.* Toate aceste amănunte îți lămuresc emoția ce am avut-o cunoscându-l, asistând la repetiții, plimbându-ne sau luând masa

împreună. Victor Ion Popa nu avea frenezie, mi se părea suferind, obosit și amar. Maria Mohor (parcă așa se numea soția lui) nu-l părăsea o clipă: ceva, în acestă căsnicie, mirosea a condamnare și fără de apel ispășire a unei tainici erori. Frumosul și elegantul „lord" al echipei era Geo Barton, „eine leere Persönlichkeit", de braț cu o vetustă umbră al cărei nume îmi scapă... Și erau, pe lângă acești mai vârstnici actori, două dive: Raluca Zamfirescu, (care recita frumos) și... și... o altă actriță de care, pe loc și mortal m-am îndrăgostit ca un Werther postbelic. Eram tânăr, 25 ani, în anul IV la Filosofie, după patru ani de război (Odesa, Crimeea, Stalingrad, Iași), trei răni, un tifos, un prizonierat, o evadare, două dezertări, etc..., mă uitam atent la fata asta care era ca un mac într-o holdă. Cultura mea sentimentală se baza, în mare parte, pe romanele lui Teodorenu, Lascarov-Moldovanu, Drumeș, Cezar Petrescu. Vorbe, vorbe, vorbe și priviri și frică și gesturi mărunte devenite mituri în fantezie. Sirop și stele, poezii șoptite sub o salcie, un trandafir adus seara și depus pe pervazul pridvorului... Mă cățăram greu, noaptea, spre geamul ei: zidul era gros, casa veche avea ferestre mici, zăbrelite. Era dumnezeiască în cămașa ei de noapte, o țineam de mâini, veneau spre nările mele flămânde efluviile de rai ale respirației ei de femeie caldă și dornică... Țin minte o rochie roșie cu buline negre, buze roșii, păr negru, un mijloc de vestală și niște ochi în care duioșia părea ironică și ironia era ca o cravașă dulce. Mereu fugea, scăpa, nu reușeam s-o cuprind, s-o mușc, s-o opresc. Acum știu că se juca cu foamea mea, era cea mai frumoasă fată din câte am cunoscut, avea 20 de ani; eu, sergent de artilerie, student în drept și publicist, în cizme ce puteau, tuns chilug și ușor dezertor... Cu toate acestea, după mulți ani, amintirea acelor câteva zile, câteva seri, pe care le-am suferit în umbra divină a frumuseții ei superbe și invoalte, mi-au rămas în inima mea – pe atunci curată ca lacrima – ca o călătorie magică prin Arcadia, de mână cu Euridice. Fiindcă, și azi îi aud glasul recitându-mi molcom Eminescu, Bacovia, Arghezi; și mă bucur acum, când însemn aceste rânduri, că pot aluneca înapoi spre acele înfiorate clipe în care după ce am cunoscut moartea și spaima de moarte, mi-am răcorit arsura anilor tineri lângă această minune care era și poezie și teatru și dragoste: și întâlnire și despărțire și bucurie și, mai des, multă, multă, dulce suferință.

Numele ei de familie l-am uitat. L-am uitat și pe Oana care a făcut între timp o foarte stranie carieră universitară. Cioara se cheamă azi Sălișteș și are o echipă de dansuri populare.

Acum doi ani, Naționalul din București a venit în turneu la Craiova cu nu mai țin minte ce piesă (sau recital). Pe artistele emerite le-am invitat la direcțiune pentru omagiul protocolar: cafele, coniac. Am fost gazdă, am vorbit, am ciocnit.

Și în acea clipă, fulgerător, mi-am dat seama (după 30 de ani) că *ea este*. Aceiași ochi, același zâmbet, același glas adânc, catifelat. Era să leșin, dar nu

am spus nimic. Nici atunci și nici cu alte ocazii. Îți scriu doar ție, tinere al meu frate, ca după moartea mea, să-i amintești de mine, mulțumindu-i pentru acele zile de „eliberare".

O cheamă... *IRINA RĂCHIȚEANU.*

În ***Năpasta***
de I.L. Caragiale

INTERVIU

Szenkálszky ENDRE:

„O gură de aer proaspăt"

Domnul Szenkálszky Endre este un bărbat înalt, impunător. La 85 de ani, stă mai drept decât mulți dintre noi, are o ținută impecabilă și o agerime a spiritului și a trupului care stârnește admirație. Joacă tenis cu colegii mai tineri.
Unii își amintesc, cred, de bătrânul Firs din spectacolul premiat de UNITER în 1999 – Livada de vișini de Cehov, în regia lui Vlad Mugur. Era Szenkálszky Endre. Care e mândru că acum începe, pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Cluj pe care n-a părăsit-o niciodată, a 61-a stagiune. A interpretat roluri importante în piese contemporane și clasice, a regizat spectacole de tragedie antică – *Prometeu înlănțuit*, Eschil; *Oedip*, *Filoctet*, *Electra*, Sofocle; Ifigenia în Aulis, Fenicienele, Euripide. A fost Petruchio, Richard III, Othello, Duhul lui Hamlet și Actorul în *Hamlet* de Shakespeare, Kostâliov într-un Azil de noapte montat de Harag György etc. etc. În preajma sa, parcă și aerul e mai proaspăt...

Constantin Paraschivescu: *Domnule Szenkálszky, de când jucați teatru?*
Szenkálszky Endre: Din anul 1937. Primul contact l-am avut la Arad, în stagiunea 1937–1938, unde un director foarte conștiincios n-a mai putut să plătească actorii și trupa s-a desființat.
C.P.: *Vă mai aduceți aminte de primul rol pe care l-ați jucat acolo?*
S.E.: Eu am fost chiar atunci mobilizat în armată, aici în Cluj, la artilerie. Când a fost omorât primul-ministru Duca, noi am fost mobilizați și n-am putut fi prezent la 1 septembrie la Arad, ci abia în octombrie, când m-au lăsat la vatră. Trupa teatrului din Arad juca la Târgu Mureș o comedie muzicală nevaloroasă. Directorul mi-a cerut într-o zi să intru seara în spectacol, deși eu nu știu nici să cânt, nici să dansez. A fost foarte slab.
C.P.: *Dar ați cântat și ați dansat...*
S.E.: Am cântat fals.
C.P.: Ce s-a întâmplat după Arad?
S.E.: Am jucat într-o mică trupă care mergea în întreg Ardealul, acolo unde nu era teatru, un an de zile, '38–'39. În 1939, a fost iar o mobilizare și eu am fost trimis la Cluj, unde, spre norocul meu, n-am fost încorporat. Și directorul Teatrului

maghiar, domnul Kadar, m-a căutat și mi-a propus un contract. La 1 septembrie 1939, am fost angajat la Teatrul Maghiar din Cluj.

C.P.: *N-ați mai plecat de aici...*

S.E.: N-am mai plecat. Am fost chemat la Budapesta, n-am mers.

C.P.: *După câte înțeleg, ați venit în teatru fără să faceți o școală de teatru undeva, nu?*

S.E.: Pe atunci nu era...

C.P.: *Nu era Institut.*

S.E.: Dar, spre norocul meu, lângă Teatrul Maghiar era o școală particulară de teatru, de doi ani. Și din 1935 până în 1937 am frecventat cursurile acestei școli.

C.P.: *Aici, la Cluj, ați jucat roluri importante în multe piese din repertoriul universal, clasic și contemporan. Cum se juca atunci?*

S.E.: Dacă fac o paralelă, în primii doi ani noi repetam cel mult cinci–șase zile. Și gata. Din 1949, am avut posibilitatea să repetăm câte trei săptămâni. Și au fost câteva spectacole foarte reușite.

C.P.: *Vă mai amintiți ce spectacole, ce roluri?*

S.E.: Chiar de Shakespeare: *Femeia îndărătnică*, unde am jucat un rol principal, *Petruchio*; *Romeo și Julieta*, pe *Călugărul Lorenzo*; *Richard III*, rolul titular; *Othello*, tot rolul titular. În *Antigona* am interpretat rolul regelui *Creon*, apoi în *Scrisoarea pierdută* am jucat...

C.P.: *Cațavencu?*

S.E.: Nu *Cațavencu*. O să râdeți – *Cetățeanul turmentat*. N-a putut să fie distribuit cineva și am zis: „Dați-mi mie rolul". Și am avut succes.

C.P.: *De la rolurile din Shakespeare interpretate atunci, la rolul interpretat acum doi–trei ani, când a avut loc premiera spectacolului „Troilus și Cresida", e o diferență de joc, de interpretare? A fost o diferență pentru dumneavoastră?*

S.E.: A fost. În toți anii ăștia, noi am evoluat, s-au produs mari schimbări.

C.P.: *Cum vi se pare teatrul astăzi – și teatrul maghiar, și fenomenul teatral în general, românesc și din lume?*

S.E.: După părerea mea, directorii de scenă caută... nu știu cum să explic... cum putem să...

C.P.: *Creați ceva nou?*

S.E.: Nu. Cum putem să ajungem la public și ce vrem să spunem despre o piesă care a fost scrisă cu patru secole înainte.

C.P.: *E o tendință modernă. Vă satisface?*

S.E.: Da. M-am întâlnit cu talentatul regizor Tompa Gábor aici, după ce a absolvit institutul în București. Și m-a distribuit într-un rol mic în piesa lui Bulgakov *Ivan cel Groaznic*. De la colegii mei auzise că e foarte greu să lucrezi cu Szenkálszky.

Și chiar el a declarat că primul care a înțeles piesa a fost Szenkálszky. Am fost distribuit apoi într-o piesă chinezească, unde am jucat cu succes un rol de bătrân, după aceea în *Hamlet* și în *Troilus și Cresida*.

C.P.: *Dar cu Vlad Mugur cum ați lucrat? În „Livada de vișini"?*

S.E.: Vă mulțumesc pentru întrebare. Chiar am vrut să spun că am avut noroc să-l întâlnesc pe Vlad Mugur. Prima dată, în rolul *Firs* a fost distribuit un tânăr actor. Mugur și-a dat seama că n-a făcut bine distribuția, a întrerupt repetițiile și în stagiunea următoare a venit la mine și mi-a spus: „Nu te superi că n-ai fost distribuit dumneata!". Și mi-a dat rolul. Când era director la Teatrul Național din Cluj, eu eram director aici și l-am chemat să regizeze câteva spectacole. Mă bucur că după treizeci de ani pot să joc în spectacolul lui.

C.P.: *Ce vă doriți acum?*

S.E.: Mai întâi, vreau să mulțumesc lui Dumnezeu că pot să joc, dacă mai trăiesc – pe aceeași scenă, unde mi-am început a 61-a stagiune, sub îndrumarea lui Tompa Gábor, Vlad Mugur și mai tinerii regizori, ca Dragoș Galgoțiu, cu care am lucrat armonios la piesa lui Shakespeare *Furtuna*.

C.P.: *Ce ați jucat în „Furtuna".*

S.E.: *Gonzalo*. Viața mea e scena. Și mai joc tenis de câmp cu cei mai tineri cu 30–40–50 de ani.

Constantin PARASCHIVESCU

SPECTACOLE

Constantin PARASCHIVESCU

Frunze pe apă

În iunie 2000, directorul Teatrului „Toma Caragiu" din Ploiești, domnul Lucian Sabados, ne invita la inaugurarea Sălii Studio din centrul Capitalei, Teatrul „Hanul cu tei". Amplasat într-o clădire cu iz arhaic din secolul XVIII, lângă Lipscani, unde de un deceniu se află galeriile de artă cu același nume, cu un patron ambițios, Mihai Voicu, actor și lector universitar în domeniu, care nutrește gândul de a edifica aici un adevărat centru cultural. Organizează expoziții, lansări de carte, concerte „de prânz" și anunță deschiderea unui post de radio.

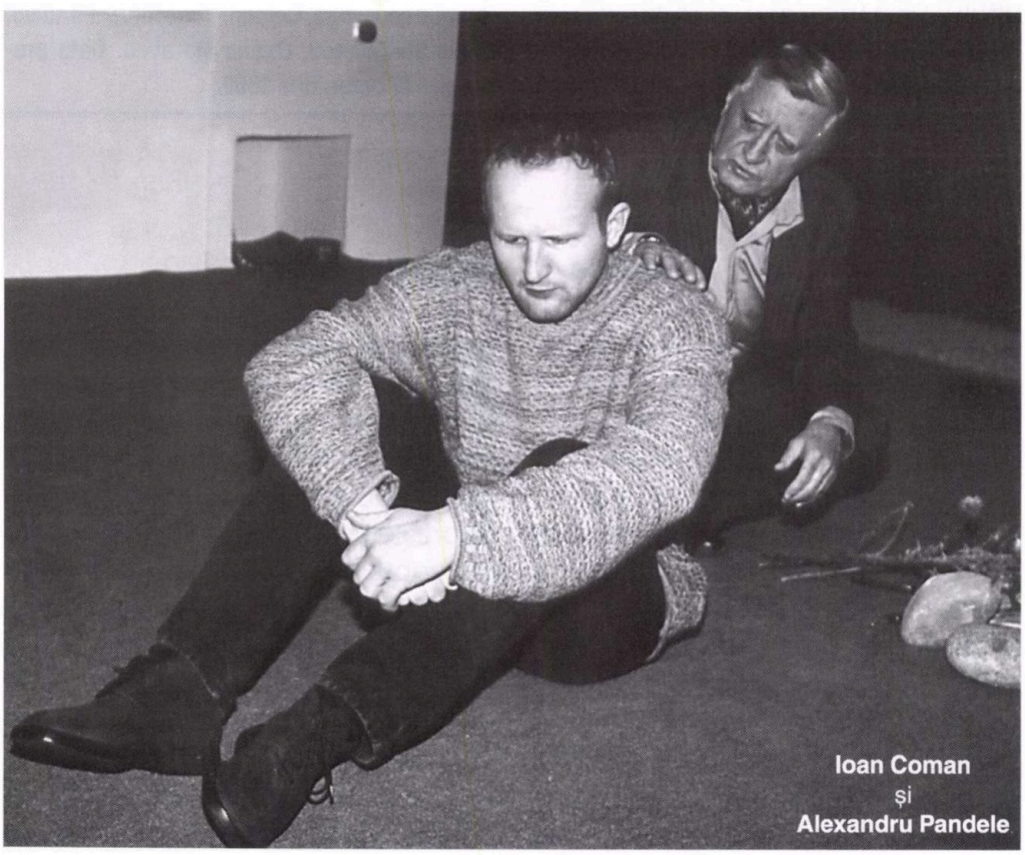
Ingenioasă idee! Cu un surâs șugubăț, domnul Sabados ne invită să urcăm niște trepte, trecem prin niște săli la etajul întâi – cu obiecte pe lângă care e bine să nu zăbovim – și intrăm într-un spațiu drapat în pânză neagră unde e *jucăria* – teatrul. Practicabilele în trepte, perniță. În loc de scenă, un spațiu de joc de câțiva metri; decor – un simplu panou. Fără să vrei, zâmbești puțin – aici eticheta cade, devenim un pic copilăroși. Cu actorii la câțiva metri ne-am mai obișnuit, dar cu teatru modern într-o incintă arhaică și un spațiu-jucărie, parcă nu încă... „se dorește, astfel – spun realizatorii proiectului în foile de program – cristalizarea unui repertoriu alternativ celui de pe scena din Ploiești, în care modernitatea scriiturii dramatice și a abordării spectacologice să reprezinte, firește dublată de valoare, principala caracteristică estetică".

Textul spectacolului inaugural, *Cafeaua domnului ministru* de Horia Gârbea, împlinea condiția modernității, printr-o logică aforistică nuanțată și esență parodică. Abordarea spectacologică, în parte – mi s-a părut atunci că trei personaje evoluează în tot atâtea stiluri.

Textul premierei absolute actuale, *Conversație după înmormântare* de Yasmina Reza, e și el de o modernitate conturată, surprinzătoare chiar, iar spectacolul împlinește fericit condiția, sub semnătura regizorului Cristian Juncu.

Cine este Yasmina Reza? Autoare dramatică, născută la Paris în 1957, dintr-o familie care a emigrat din Samarkand după revoluția bolșevică. A scris cinci piese în zece ani, ne informează foițele-program, premiate în câteva rânduri și jucate în mai multe țări. Debutează chiar cu această *Conversație după înmormântare*, în

1987, „pe când avea 20 de ani" și Fortuna îi dăruie trei coronițe – premiul Molière pentru cel mai bun actor, premiul SACD pentru noile talente și un premiu al Fundației Johnson (dar, atenție: în 1987 nu avea 20 de ani, ci 30!). Suprinzătoare e acuratețea modernă a expresiei în conturarea unor tipuri și stări psihologice. Nu e dramă, e schițarea unor reflexe, diverse și aparent confuze, din comportamentul unor personaje după trecerea în neființă a celui ce le-a fost părinte și prieten. Crochiu subtil și incisiv despre convențiile vieții la căpătâiul unei alte convenții care s-a stins, cu cine știe ce autoritate. Cei ce rămân pun câte o piatră pe mormânt și-și continuă traiul în același ritual convențional de elanuri mărunte și prejudecăți, fără vlagă, fără voința de a schimba ceva. *Se comentează*, nu se definesc printr-un act energic și de aceea profilul lor e contradictoriu, dominat de împrejurări. O relație amoroasă între *Alex* și *Eliza* se destramă, dar se naște alta între ea și fratele lui *Alex*, *Nathan*. Pecetluită cu un act erotic cinic, chiar lângă mormântul celui dispărut. *Eliza* se întoarce în sânul acestei familii, pretextând o pană de mașină (reală? iluzorie?), în ciuda adversității de conjunctură a lui *Alex* și a surorii *Edith*.



Ioan Coman
și
Alexandru Pandele

Prietenii *Pierre* și *Julienne* sunt martori de ocazie și comentariile lor nu disturbă atmosfera, ci parcă tind s-o valideze. Cu relativitatea lucrurilor.
M-a mirat puțin asocierea Yasminei Reza cu Cehov, pe care o denunță regizorul în explicațiile sale. De fapt, disociere, pentru că termenul cehovian l-au invocat actorii de la prima lectură. Și nu întâmplător – e ceva cehovian în scrisul Yasminei Reza și în spiritul conturării unor personaje ce plutesc ca frunzele pe o apă; atât cât să nu deschidă sertărașele mai intime ale subtextelor și ale dilemelor dramatice. I-am dat dreptate, însă, după reprezentație, pentru că a realizat o omogenitate de joc simplu și nuanțat, într-o distribuție echilibrată. Claudiu Istodor, stăpânit și lucid (*Nathan*), Oxana Moravec, exprimându-se în semitonuri (*Eliza*), Ioan Coman, cu asperități și retracții (*Alex*), Raluca Zamfirescu, izbucnind în revoltă și cedând (*Edith*), Alexandru Palade și Lucia Ștefănescu gravitând între exuberanță și umor (*Pierre* și *Julienne*). Scenografia nu se poate etala aici, dar își poate pune amprenta de simplitate și bun gust și pe spații mici (Andreea Mincic).

Teatrul Toma Caragiu din Ploiești (Sala Hanul cu tei) – Conversație după înmormântare **de Yasmina Reza. Regia artistică și ilustrația muzicală: Cristian Juncu. Scenografia: Andreea Mincic. Cu: Claudiu Istodor, Raluca Zamfirescu, Ioan Coman, Alexandru Pandele, Lucia Ștefănescu, Oxana Moravec. Data premierei: 27 octombrie 2000.**

Irina IONESCU

Comic absurd

Cunoscută deja pentru textele incitante pe care le propune, Ada Lupu a prezentat la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești o nouă premieră națională.
N-avem bani, nu plătim! de Dario Fo era (continuă să fie?!) la data premierei (13 decembrie 2000), la numai câteva zile de la cel de-al doilea tur de scrutin al alegerilor prezidențiale, o piesă înspăimântător de actuală despre consecințele extremismului la putere. Dincolo însă de puterea sa imediată de avertisment, piesa se constituie într-o reușită comedie cu accente tragice, absurde și nu în ultimul rând, grotești. Este o parabolă în care apar în prim plan „supraviețuitorii sărăciei, foametei, politicii și chiar religiei", după cum declară însăși regizoarea. Supraviețuitori obligați să nu respecte preceptele morale, supraviețuitori în conflict cu autoritățile, supraviețuitori ce fac risipă de energie și de inventivitate încercând să ascundă cu disperare câteva alimente furate dintr-un supermarket. Surse multiple de comic amar, provocate de decizii politice iresponsabile, la incidență cu

viața oamenilor obișnuiți, viață care, din păcate, nu le mai aparține. Legi/ reguli ce nu mai pot fi respectate, dezorientare, haos.

Lucrând cu un text foarte generos, Ada Lupu a preferat să-l pună în valoare încredințându-l spre interpretare needulcorat, fără să se interpună mai mult decât era nevoie pentru construirea unui context scenic viabil, realizare datorată, în bună parte și scenografiei (neo)realiste a lui Vittorio Holtier.

Deși bine aleși, actorii din distribuție nu reușesc totuși să susțină textul așa cum ar fi trebuit, supralicitând fără să fie cazul.

Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești – N-avem bani, nu plătim! **de Dario Fo (premieră națională). Versiunea românească: Horia Gârbea. Regia artistică: Ada Lupu. Scenografia: Vittorio Holtier. Distribuția: Carmen Ciorcilă, Roxana Ivanciu, Mihai Coadă, Constantin Cojocaru, Karl Baker. Data premierei: 13 decembrie 2000.**

Carmen Ciorcilă, Roxana Ivanciu și **Constantin Cojocaru**

Marcela ILNIȚCHI

„Țăranul baron" și șansele comediei vechi

Farsa de la începutul secolului al XVIII-lea *Țăranul baron* de L. Holberg, montată la Teatrul Național din București, Sala Amfiteatru, se apropie mai mult de schematica „șotie" medievală, cu toate că ea conține influențe din comedia latină și cea molierească de început. Personajului „prostului" (soț), al țăranului bețiv căruia i se înscenează ridicarea la rangul de baron, devenind astfel obiectul batjocurii colective, este ridiculizat, dar fără satirizarea societății. Un argument în alegerea textului, precizat de regizorul Lucian Giurchescu în caietul-program, este cel cultural: dorința de a face cunoscută publicului nostru o operă daneză, aparținând unei culturi mici, ca și cultura română. O altă ambiție a regizorului (să facem un rapel la spectacolele sale din anii '70 puse pe scena Teatrului de Comedie) este de a surprinde sursa genuină a comicului. Dar, dacă în *Trei surori* de Cehov, de exemplu, din categoria spectacolelor din anii '70 de la Teatrul de Comedie, plasarea spectacolului în perspectiva unui absurd incipient aducea o interpretare interesantă a lumii cehoviene, aici, în cazul *Țăranului baron*, râsul sănătos și nesofisticat este singura ofertă a textului dramatic și regizorul are posibilități limitate de invenție.

Îngrădindu-și de la început, prin alegerea textului, variantele interpretative, lui Lucian Giurchescu îi reușește totuși redarea cu acuratețe a lumii concrete, senzoriale și tipologice, a piesei. Scena se transformă într-un loc dinamic în care defilează întâmplări și personaje din mediul rural, pline de vitalitate, decorul și costumele servind hazul. Un decor cu linii improvizate (modestele case țărănești cu fațadele lor sumare și strâmbe; chintesența castelului reprezentată prin patul încăpător și prin masa plină de mâncare și băutură; câteva elemente de costum făcând din valet un judecător) caracterizează la fel de bine cadrul vieții personajelor, psihologiile rudimentare și cruzimea copilărească a farsei.

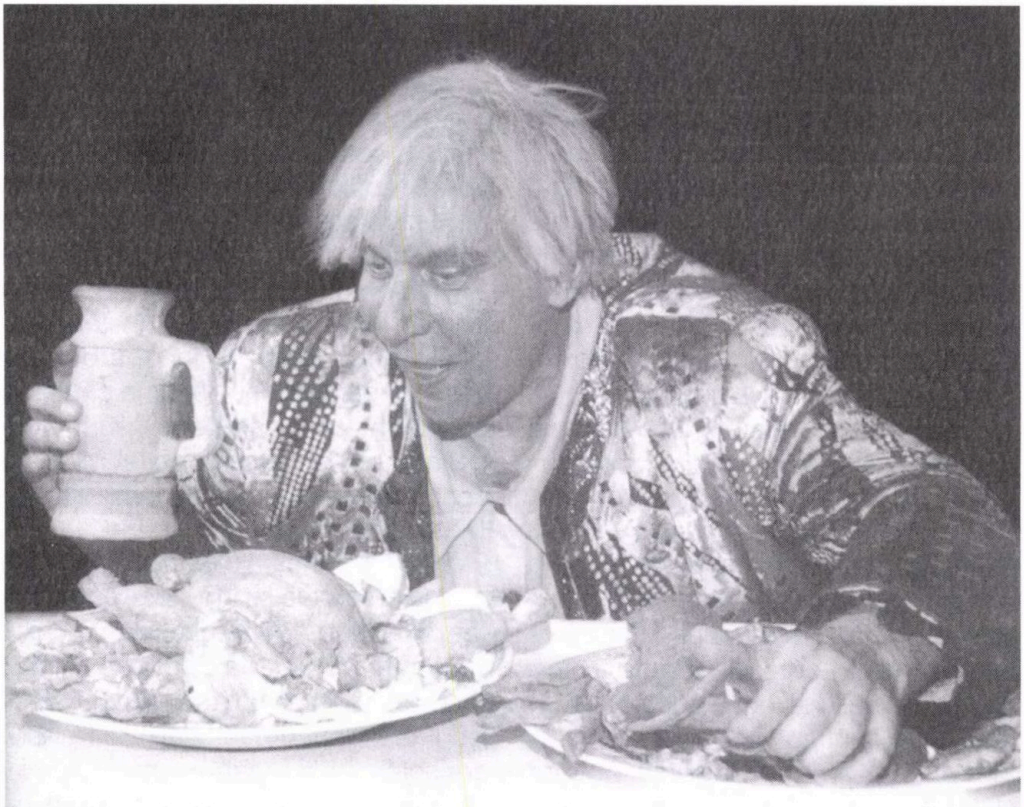
Spectacolul ne invită să rămânem naivi, dar și complici receptivi la farsă. Totuși, psihologic, spectatorul de azi are nevoie de stimulente mai complexe pentru a participa la emoțiile de pe scenă și atenția lui slăbește câteodată din cauza previzibilului situației și a simplității caracterologice.

Carențele textului pot fi suplinite de vitalitate și spirit de joc, dar nu în întregime.

În sensul vitalității, spectacolul are o bună evoluție, datorită, mai ales, interpretului principal, Alexandru Georgescu. El polarizează energiile desfășurate pe scenă și le pune în valoare, fiind un adevărat conducător al „jocului". În ceea ce privește partitura sa, face credibil un personaj schematic. Toate ipostazele

sale comice (beţivul în căutare permanentă de băutură, soţul înşelat şi speriat de autoritatea nevestei, omul simplu care se crede baron şi adoptă imediat prerogativele rangului, chiar şi abuzurile, fricosul terorizat de consecinţele actelor sale voluntare şi involuntare) nu sunt diverse clişee de interpretare scoase din mânecă după situaţiile piesei. Prin ştiinţa dozării efectului comic şi prin vivacitatea prezenţei scenice se dă unitate nu numai rolului, ci câteodată şi intrigii. Miza spectacolului constă în transformarea scenetelor disparate, care compun intriga, într-un întreg, într-o lume, însă soluţia regizorală trebuia să opereze şi la nivelul povestirii, nu numai al unei interpretări actoriceşti de virtuozitate. Restul interpreţilor îşi reclamă jocul de la aceeaşi vitalitate, care, câteodată, în încercarea de îngroşare tipologică, poate apărea uşor stridentă.

Teatrul Naţional Bucureşti – Ţăranul baron **de Ludvig Holberg. Versiunea românească şi regia artistică: Lucian Giurchescu. Decoruri: Puiu Antemir. Costume: Mirela Trăistaru. Distribuţia: Alexndru Georgescu, Sanda Toma, Mihai Fotino, Mircea Anca, Marius Gâlea, Marius Rizea, Silviu Biriş, Liviu Lucaci, Ovidiu Moldovan, Cristian Creţu, Liviu Vlad, Cesonia Postelnicu. Data premierei: 20 octombrie 2000.**



Alexandru Georgescu

O alternativă la clasici și o repunere în discuție

Punctul de vedere polemic la imaginea evreului *Shylock*, așa cum apare în piesa lui Shakespeare *Negustorul din Veneția*, l-a făcut pe dramaturgul și omul de teatru contemporan Arnold Wesker să „rescrie" piesa shakespeareană.

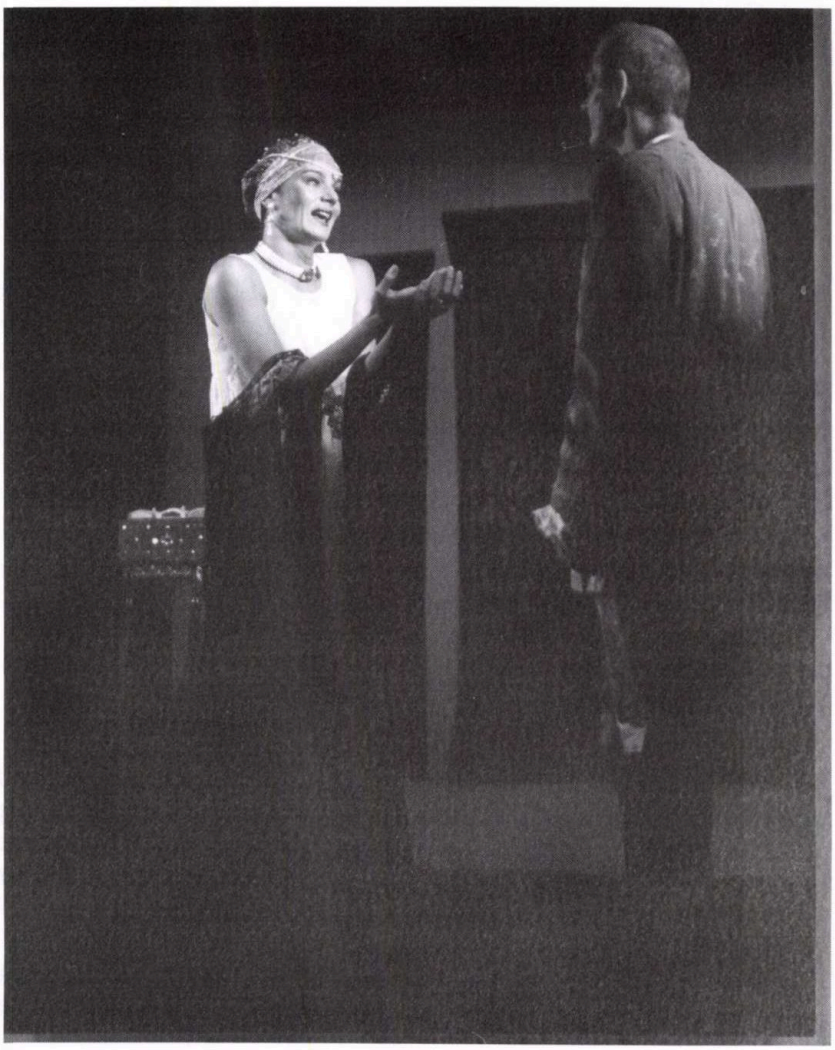
După ce prezintă în mod realist contextul istoric al Veneției secolului al XVI-lea și statutul evreilor din ghetou (având o relativă libertate a afacerilor, dar copleșiți de taxele către orașul-republică și de prejudecățile celor din afara ghetoului), după ce personajul *Shylock* este arătat în complexitatea relațiilor sale cu comunitatea, familia și străinii (devotat, generos, omenos) și se pune accentul pe preocupările lui elevate de cărturar, „onerosul" contract care indigna opinia publică în piesa shakespeareană apare aici în altă lumină. Negustorul pe care *Shylock* îl împrumută cu o sumă mare de bani este vechiul lui prieten, care nu este evreu, și legile venețiene cer ca orice împrumut făcut de un evreu să fie trecut într-un contract special. Revoltându-se pe restrictivele reguli care se interpun între doi prieteni, *Shylock* cere în glumă un funt de carne din copul prietenului său în cazul în care, la termenul scadent, acesta nu-i va înapoia suma. Tragedia se declanșează atunci când *Antonio* nu poate plăti la termen și justiția se pregătește să pună în aplicare contractul. Intervenția *Portiei*, care găsește în vechile legi o posibilitate de anulare a contractului, salvează viața lui *Antonio* și îndepărtează povara insuportabilă a sacrificării unui prieten de pe conștiința lui *Shylock*. Statul venețian îl va pedepsi însă pe evreu, confiscându-i averea și biblioteca mult îndrăgită. Wesker extinde opresiunea, pe care legi arbitrare, scrise și nescrise, o exercită asupra oamenilor, prin destinul personajului *Portia*, fiica unui moșier scăpătat. Ea este victima unui contract impus de tatăl ei, referitor la căsătorie. Ca și *Shylock*, ea înțelege că libertatea spirituală este replica la lipsa de libertate socială.

Iată premisa pentru un spectacol care să incite la o cunoaștere aprofundată a adevărului, la forjarea unor opinii bazate pe simpatia cu umanitatea din oameni. Regizorul Grigore Gonța și trupa Teatrului Evreiesc de Stat ne apropie drama petrecută în secolul al XVI-lea printr-un discurs scenic sobru, ale cărui articulații sunt chiar ideile textului. Caracterul de dezbatere nu este sec; personajele secundare cu întâmplările lor (fiica lui *Shylock* și eșecul încrederii ei într-un bărbat; evrei persecutați în țările lor găsindu-și adăpost în ghetoul din Veneția; periplul unui tânăr în căutarea căpătuirii prin căsătorie) sunt bine definite și interpretate, astfel încât să contribuie la înțelegerea lumii sociale și psihologice a epocii.

Elementul principal de decor este un panou mobil așezat în fundal, care figurează pe rând zidurile ghetoului, închisa societate venețiană, locuința *Portiei* „prinsă" în contractul căsătoriei, și, la final, zidul plângerii din Ierusalim ca ultimă consolare religioasă a unui *Shylock* deposedat. Scenograful Mihai Mădescu aduce, prin soluția descrisă, unitate

în spectacol și concentrare pe idee. Costumele îngrijit compuse și ilustrația muzicală punctând stările de spirit degajate de situații, dau dovadă de același profesionalism. Iar interpretarea actoricească este o reușită a spectacolului. Se remarcă un joc coerent de echipă și o bună individualizare a tuturor personajelor indiferent de dimensiunile partiturii. Constantin Dinulescu în *Shylock* îmbină cumsecădenia cu rebeliunea spiritului într-un portret emoționant. Să-i mai amintim pe Cornel Ciupercescu în *Antonio* pentru jocul conținut, pe Maia Morgenstern în *Portia* pentru aplombul inteligent și expresivitatea apariției, pe Mihaela Sârbu în *Jessica*, fiica lui *Shylock*, pentru naturalețe și dramatism. Toți ceilalți actori trebuie să fie menționați pentru seriozitatea prestației lor. Vă recomandăm la, Teatrul Evreiesc de Stat, un spectacol la care se gândește și participă!

Teatrul Evreiesc de Stat – Shylock **de Arnold Wesker. Traducerea: I. Kana. Regia și versiunea**



Maia Morgenstern și **Andrei Finți**

scenică: Grigore Gonța. Decoruri: Mihai Mădescu. Costume: Luana Drăgoescu. Ilustrația muzicală: Vasile Manta. Cu: Constantin Dinulescu, Maia Morgenstern, Cornel Ciupercescu, Mihaela Sârbu, Leonie Waldman-Eliad, Andrei Finți, Florin Petrini, Dan Tufaru, Boris Petroff, Luana Stoica, Rudy Rosenfeld, Nicolae Călugărița. Data premierei: 20 octombrie 2000.

Claudia LIPAN

„Shylock versus Shylock"

Inițial am vrut să-mi intitulez cronica „Shylock versus", dar îmi închipui că o luptă cinstită se duce între doi adversari. Cel puțin. Așa că lupta *Negustătorului din Veneția* pus în scenă la Teatrul Mic de Tudor Chirilă converge cu răbdarea de a sta pe scaun. Regizorul Tudor Chirilă se abate de la ceremonia creștină din Bănie (al cărei scenariu îmbogățea cât de cât teatrul nostru religios) și-l îmbracă pe Shylock în haina israelitului tras pe sfoară de propria lui urzeală.

Dan Condurache este o replică mai puțin inspirată a eroului său. Evitând colaborarea cu personajul, el cade într-o pedanterie zeloasă, într-o complicitate cu falsa imagine creată de televizor. *Shylock* este un antierou. Jocul jenat de o voce nazală, de izbucniri clovniene, îngheață textul în lipsa unor mijloace de expresie. *Shylock*-ul lui Dan Condurache pare frustrat de talentul de care dispune încă acest actor, dar uitat, bunăoară, într-un umor sacrificat – de timp, de teatru, mă rog...

Mihai Dinvale, burghez și onorant (rareori viclean) alunecă uneori într-un fel de hipnoză provincială. Luciditatea lui vine dintr-o teamă de a nu-și disprețui întrebările, căutările, preferând rolul privitorului ca la teatru. Detașat și maleabil, personajul său se exprimă atât cât îi trebuie omului să-i meargă la suflet.

Scenografia Carmencitei Brojboiu traduce versul elisabetan în transparență. Costumele acestea în alb-negru sunt pătate de culoare în clipa când regizorul revine la multiplele planuri ale jocului și face din peținorii prințesei (de altminteri niște pehlivani!) SINGURELE momente de excepție ale piesei. Li se alătură Cristian Iacob (un Lorenzo din breasla înțelepților muți) a cărui sinceritate o echivalează pe cea a fiicei lui Shylock. De remarcat intenția lui Tudor Chirilă de a o distribui aici, alături de Irina Movilă, pe tânăra Cerasela Constantin. Debutul ei cu brio la Gala Tânărului Actor este justificat de o evoluție fără șovăiri.

În rest, rămânem în lumea unui Shakespeare neînsufletit și în fața frământării unor oameni care, indiferent de condiții, puteau fi înțeleși altfel decât absenți...

TEATRUL MIC: Shylock **de W.Shakespeare Regia: Tudor Chirilă. Scenografia: Carmencita Brojboiu. Cu: Dan Condurache, Mihai Dinvale, Irina Movilă / Cerasela Constantin, Cristian Iacob, Ozana Oancea, Liviu Lucaci, Petre Moraru, Radu Zetu, Sorin Medeleni, Emil Hoștină, Mihaela Rădescu, Avram Birău, Iuliana Pană, Oana Albu, Nicolae Praida, Bogdan Talașman. Muzica: Dorina Crișan Rusu.**

Elisabeta POP

„Foc și cruce"

Opțiunea pentru această piesă istorică face parte dintr-un proiect repertorial al cărui principal scop este diversificarea tematică și spectaculară, conform cu structura publicului actual.

Autorul, Toth Mathé Miklós (născut în 1936), trăiește în Ungaria și este cunoscut în țara lui ca dramaturg, întrucât i s-au jucat mai multe piese pe câteva dintre scenele teatrelor maghiare. *Foc și cruce* este povestea (familiară maghiarilor) luptei dintre cumanii dornici să-și păstreze religia și tradițiile și încercarea regilor de a-i atrage spre catolicism, deci implicit spre modernitate, spre valorile impuse de religia catolică. *Regele László IV-lea* se zbate el însuși între bucuriile unei vieți libere, alături de pătimașa *Edua*, cumana care i-a devenit amantă, și îndatoririle de rege căsătorit cu rezervata și distanta *Izabella*. De aici și titlul piesei: un rege între focul patimii omenești și crucea sfintei credințe, dar și a destinului regesc. Abaterile nu sunt permise, totul se plătește, chiar cu viața, dacă datoria o cere.

Pentru o piesă alcătuită din numeroase scene, regizorul ungur Gali László, experimentat (distins cu prestigiosul premiul IÁSZAI), a găsit, în acord cu scenograful Boloni Vilmos, o modalitate rapidă de schimbare a decorului – funcțional, simplu și expresiv – sugerând, de fiecare dată, noul loc al acțiunii, prin elemente simbolice pline de ingeniozitate (un practicabil devine pat al desfătării regelui cu frumoasa lui metresă, podium pentru tronurile regale, fosa, banala fosă ține loc de scară maiestuoasă ce duce la palat, corturile metalice acoperite cu mătăsuri și catifele ne duc spre ținuturile cumane etc.).

Costumele, semnate de scenografa invitată, Húros Annamaria, sunt frumos croite, din materiale bune, viu colorate sau excesiv de sobre, nu lipsesc brocarturile, mătăsurile, catifelele, dantelele, stofele și blănurile, pielea din care se fac faimoasele jachete și laibăre ungurești.

Genul acesta de piese poate duce ușor la patetisme inutile, la tonul demodat declamativ. Ei bine, acest inconvenient a fost depășit de actorii orădeni, tonul dându-l, firește, Medgyesfalvi Sandor, al cărui joc modern, fără infatuări și accente eroice cu orice preț, i-a conferit personajului credibilitate. A fost aspru cu clericii care nu-l înțelegeau, tandru cu mama lui, dur cu șefii cumani, pasionat cu frumoasa amantă, capabil de iubire și plin de senzualitate, indiferent și rece cu soția-regină – cea incapabilă de emoții și dragoste, neacceptând să treacă din imperiul obligațiilor stricte de regină în cel al feminității și al iubirii. Tânăra Némethy Zsuzsa e o cumană focoasă, al cărei temperament e dublat, din fericire, de dragoste sinceră dar, din nefericire, îi va aduce moartea.

Aplombul și micile accese de viclenie și de superioritate izvorâtă din dragostea împărtășită de rege îi atrag pe alocuri o umbră de antipatie, ceea ce face ca rolul ei să capete un plus de adâncime.

În rolul reginei *Izabella*, Firtos Edit e calculată, aspră, demnă, păstrând – cu ce preț, oare? – o distanță între ea și bărbatul ei de stirpe regească, o distanță care nu va fi niciodată parcursă până la capăt, cu toate că o încercare timidă o face pe tânăra femeie să-i arate, în ceasul al doisprezecelea, că nu i-a fost indiferent niciodată... Actrița joacă elegant și nuanțat, excelând în scena – de mare frumusețe – în care îl iartă pe rege de toate infidelitățile, îi arată că îl înțelege și, ca semn al iertării, îi dăruiește lănțișorul ei cu crucea de aur... În rolul *Reginei-mame*, Fábian Enikö este, ca întotdeauna, precisă, riguroasă. În ea se dă lupta dintre iubirea de mamă și simțul datoriei: fiul ei trebuie adus pe calea cea bună și cea dreaptă și acest lucru cere sacrificii (amintindu-ne de mama Domnitorului nostru moldovean...). Actori prestigioși ai trupei Szigligeti au acceptat să joace roluri de mai mică întindere, dar deosebit de importante în economia piesei, așa încât fiecare apariție are, dobândește greutate și impune pregnant ideile piesei. Iată numele lor: Varga Vilmos, Hajdu Géza, Meleg Vilmos, Kovács Levente jr., Ács Tibor, Dobos Imre. Împreună cu ei, actorii tineri ai trupei (Dimény Levente, Laczó Iúlia, Orban Attila, Szotyori József, Fodor Réka, Simon Mátyás) au găsit pentru personajele lor trăsături capabile să le confere personalitate distinctă. Alături de ei, cu respect pentru meserie, colegii lor de la Teatrul „Arcadia" au făcut o figurație expresivă. E de remarcat mișcarea scenică, mai ales în scenele de grup (încăierări, lupte etc.), semnată de actorul Dimény Levente, și muzica adecvată punct cu punct (și uneori chiar... ca un binevenit contrapunct) semnată de Aldobolyi Nagy György.

Publicul a ascultat cu plăcere textul, ca o pagină din istoria frământată a poporului maghiar, furat de farmecul poveștii devenite atractive mai ales datorită dinamismului viziunii regizorale și jocului degajat și lipsit de ostentații patriotice cu orice preț al actorilor.

Prezent în sală, autorul a fost îndelung aplaudat. A fost o premieră-eveniment, mai ales că ea se petrecea cu ocazia aniversării centenarului edificiului Teatrului din Oradea. Bătrâna clădire, superba clădire, impunătoarea clădire construită doar într-un an, a adăpostit, vreme de o sută de ani, seară de seară, mii de reprezentații în limbile română și maghiară. O sută de ani...

Teatrul de Stat din Oradea, Trupa Szigligeti – Foc și cruce **de Toth Mathé Miklós. Regia artistică: Gali László. Decoruri: Boloni Vilmos. Costume: Húros Annamaria. Muzica: Aldobolyi Nagy György. Distribuția: Medgyesfalvy Sándor, Firtos Edit, Fábian Enikö, Nemethy Zsuzsa, Hajdu Géza, Varga Vilmos, Meleg Vilmos, Orban Attila, Kovács Levente jr., Csatlos Lorant, Dobos Imre, Ács Tibor, Dimény Levente, Laczó Iúlia, Szotyori József, Simon Mátyás, Fodor Réka, Nagy Gábor. În alte roluri: Daróczi István, Hanyec Róbert, Szabó Barna de la Teatrul „Arcadia". Data premierei: 15 octombrie 2000.**

Medgyesfalvi Sándor

Ion CAZABAN

Din nou: Eros și Thanatos – dar altfel

Din carnetul (nu caietul!)-program, marcat de scriitura imaginativă a regizorului Radu Afrim, aflăm că la originea acestui spectacol, primul montat de el dincoace de munți, a fost *Dramafest*-ul de la Târgu Mureș. Acolo i-a întâlnit pe cei cinci autori și le-a propus tema îndrăgostirii, „la feminin", se precizează. Odată textele primite, punerea în scenă n-a urmat automat, ci după un efort prealabil de dramatizare a prozei și de temperare a excesului poetic. Operațiile efectuate de regizor au dus la introducerea unor personaje, impuse de aranjarea coerentă a textelor, și la o echilibrare mai rar întâlnită în montările lui anterioare.

Acum, nu mai e vorba de contextualizarea ludică, aparent aleatorie, a unui personaj feminin central, ci de corelarea, tot ludică, dar narativă, a cinci astfel de personaje, într-o combinație fluentă, capabilă să schimbe ritm și stil. *Larisa*, *Suzy*, *Pascalina*, *Mercedes*, *Orca* sunt numele lor de efect sonor. Cele cinci femei îndrăgostite aleg calea inițiativei erotice, dar rezultatul va fi mai curând păgubos, răspunsul partenerilor vizați arătându-se (ca) de obicei stupid, retractil, încet, incert, versatil, enervant... Sexul tare se dovedește ridicol și deficitar în acest spectacol care nu alunecă, totuși, în reclamă feministă. Cu unele precipitări sau sincope, sunt schițate câteva „povești" de amor și, mai ales, o tipologie aparținând unui mental specific prezentului, redus la erotică grotesc demonstrată. Adăugăm imediat: dacă privirea ne rămâne la suprafață, la anecdotică și la comportamentul personajelor. Tinerii actori (majoritatea proaspeți absolvenți) prind tonul adecvat rolului și momentului scenic, reușind să corespundă stilisticii regizorale. De fapt, comicul – solicitat de Afrim, dificil de obținut – începe cu numele personajelor (ca în vechile comedii), cu parodii larg accesibile, dar continuă cu virulența umorului negru sau absurd, complicat de referințe culturale, cu gaguri vizuale de factură burlescă (explozia sânilor de silicon și altele).

Printre fetele barului și bărbații ce-l vizitează, patronul *Nemo* pare un calculat vânzător de iluzii, atins de un ciudat transformism vocal, trecând de la vorba bine dispusă la pronunțarea idiot sclifosită ori la debitul accelerat, incoerent (procedeu folosit și altădată de regizor). Și patronul, și localul său, pot intra într-o amplă genealogie dramatică – barul fiind, acum, asemeni hanului, cafenelei, hotelului, spitalului din piese mai mult sau mai puțin cunoscute, *Ocean Café* se recomandă ca un spațiu al dorințelor frustrate, al visurilor irealizabile, iluziilor risipite, predominant erotice. Este un loc bântuit simptomatic de decepțiile și obsesiile unei feminități deviate nevrotic. Afrim le tratează în răspăr, aparent persiflant (inclusiv finalul generos, diferit de restul spectacolului). Pentru că se numește *Ocean Café*, ecranele televizoarelor sale reiau

insistent aceleași imagini cu balene enorme despicând apele învolburate. În contrast, apar peștii cei mici: peștele viu, care se zbate și sucombă sub mângâierile pătimașe ale *Tristanei del Mar*, „patroana spirituală" a localului. Dacă peștele este înțeles, uneori, ca un simbol falic, în plus, aici, el și balenele semnalează lumea de dincolo, a profunzimilor ascunse, alta decât cea a aparențelor vizibile. Așa cum dincolo de cercul monoton (dar distractiv) al gesticulației erotice, se bănuiește tensiunea dorințelor irosite. Oceanul poate fi al Vieții, dar și al Morții, „în care toate se varsă". *Tristana del Mar*, sumbră, gravă, îmbrăcată în negru, devine personificarea Morții. *Eros* și *Thanatos* polarizează, vizibil și ascuns, spectacolul lui Afrim. De altfel, de la început, ca un moto, ca un memento inevitabil, fixat pe jocul lasciv al celor cinci fete, răsună brusc întrebarea: „Tu te gândești vreodată la moarte?". O pagină de program reproduce, în supraimpresiune, *Tritonul și Nereida* pe o stâncă spălată de valuri – pictura germanului Böcklin, cel care va imagina apoi, pe ape, în sfârșit liniștite, *Insula morților*...

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț – Ocean Café, **un spectacol de Radu Afrim, după texte de Radu Macrinici, Saviana Stănescu, Ștefan Caraman, Alina Nelega, Gianina Cărbunaru. Regia și scenariul: Radu Afrim. Scenografia și video: Radu Comșa. Cu: Ovidiu Crișan, Olimpia Mălai, Cezar Antal, Vasilica Oncioaia, Smaranda Astanei Beșleagă, Nora Covali, Constantin Lupescu, Doru Cătănescu, Clara Flores, Gabriela Crișu. Data premierei: 2 decembrie 2000.**

Ovidiu Crișan, Cezar Antal și **Olimpia Mălai**

Nicodim Ungureanu, Voicu Hetel, Vitalie Ursu, Valentin Ghibaltovski și **Cristian Boeriu**
în ***D'ale carnavalului*** de I.L. Caragiale

Delia VOICU

Final „à la roumaine"

Numele recent înființatului teatru din Tulcea a fost inspirat de un popas pe care Urmuz l-a făcut, cândva, în acest oraș. Ideea lui Ștefan Coman, directorul tânărului așezământ cultural, de a angaja zece actori, dintre absolvenții de anul trecut ai Facultății de Arte „Hyperion", s-a dovedit a fi fericită: lor li se oferă posibilitatea de a-și continua împreună experiența profesională începută în școală, și teatrului, șansa de a avea o trupă, într-un fel, formată.

D'ale carnavalului, cu care Teatrul „Urmuz" și-a deschis cea de-a doua stagiune, a polarizat toate forțele artistice ale urbei, de la regizorul Ion Dore (licențiat al Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" din București și al Universității de Artă Teatrală din Târgu Mureș) la elevii Liceului de Muzică din localitate, care au creat, cu o mică orchestră, ambianța sonoră a spectacolului sau au asigurat figurația. Montarea își sprijină tensiunea comică pe elocvența

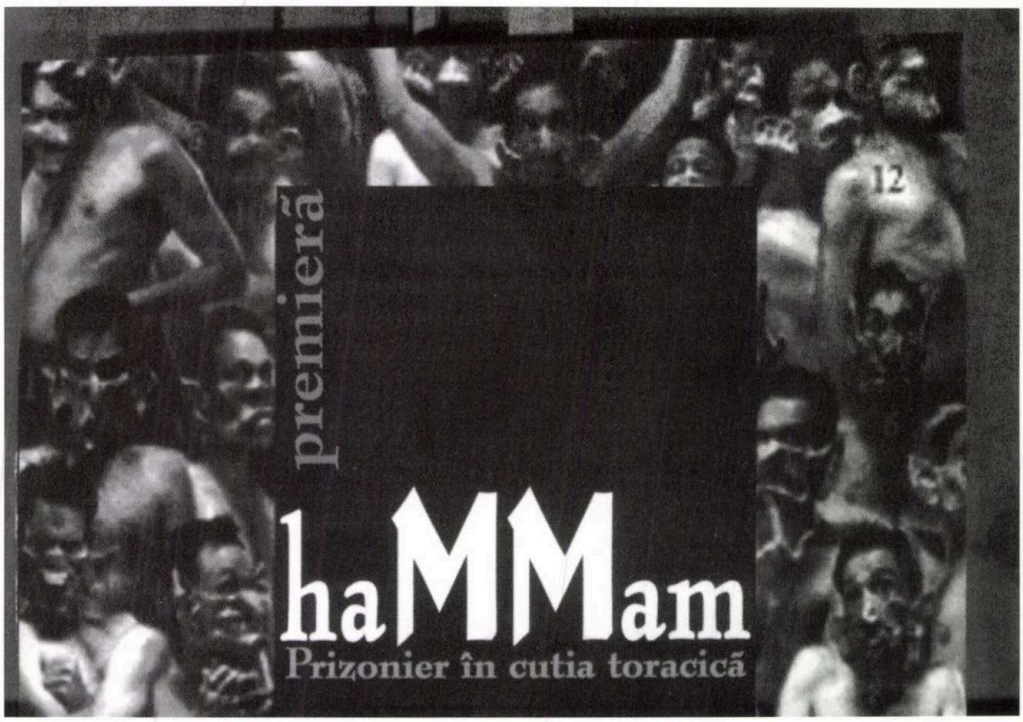
plastică a scenografiei: „frizeria model" a lui *Nae Girimea* este o expoziție de picturi, cu rame albe, de ipsos, din care zâmbesc nostalgic, complice sau amenințător, blonde, brune și roșcate, treceri pasagere, eternizate într-o colecție de *Don Juan*. Un *Don Juan* de bâlci, care-și trădează în acest fel gusturile, idealurile pedestre, mizera umanitate. Departe de a simboliza cultul pentru femei, tablourile sunt porți secrete către cămările de taină dubioase, în care se retrage, discret, *dom' Nae*. El e un strateg care și-a pregătit perfect toate căile de salvare, aventura palpitantă fiind modul său de a trăi. Cele două rivale, *Mița* și *Didina*, nu sunt decât „secvențe" neînsemnate din filmul carierei lui de mare cuceritor. Vor fi, desigur, imortalizate și ele, cu zâmbet tandru sau dușmănos, ascunzând încăperile unde se va delecta amantul lor comun. Dar nu numai el... Ușa, pe care *Crăcănel* și *Pampon* o scot din țâțâni și cu care năvălesc pe scenă, poartă o firmă: pe ea este desenat, ademenitor, un nud, semn al unei case rău famate.

Regizorul-scenograf Ion Dore reînvie, prin decorul și costumele expresive, parfumul unei nostalgice „belle epoque". Lumea înfățișată de el nu este o mahala sordidă, ci una senină, plină de farmec. La bufetul unde se desfășoară carnavalul, tejgheaua este decorată cu amorași, iar pe pereți sunt inscripții franțuzești. Aici se ascultă valsuri și „tangouri de demult". Eroii copiază stilul occidental de viață, așa cum îl înțeleg ei. Mimetismul le dezvăluie o înduioșătoare dorință de emancipare, de identificare cu un model la care aspiră.

Acest spațiu nu este, din păcate, populat de personaje bine conturate. Regizorul nu se ridică, în lucrul cu actorii, la nivelul scenografului. Reprezentația își pierde din vigoare printr-un comic gros până la vulgaritate și prin inconsistența caracterelor, așa cum apar: *Mița* (Veronica Gheorghe), *Iordache* (Voicu Hetel), *Pampon* (Nicodim Ungureanu), *Catindatul* (Cristian Boeriu). Doar trei interpreți reușesc să-și construiască veridic personajele: Loretta Negruță (*Didina*), Vitalie Ursu (*Crăcănel*) și Valentin Ghibaltovski (*Nae Girimea*).

În final, protagoniștii se adună la ospăț. Așezată orizontal, ușa cu desenul ademenitor le servește drept masă. Uită, cu toții, de Occident, și petrec „à la roumaine", cu lăutari, cu rom, mastică și parizer. Se întorc sub domnia aromelor balcanice, ale căror efluvii se împrăștie în sală. Ne amintim, astfel, din nou, de Pintilie, care a plăcut, e limpede, și la Tulcea...

Teatrul „Urmuz" din Tulcea – D'ale carnavalului **de I.L. Caragiale. Regia artistică și scenografia: Ion Dore. Coregrafia: Olimpia Roșca. Cu: Valentin Ghibaltovski, Nicodim Ungureanu, Vitalie Ursu, Cristian Boeriu, Voicu Hetel, Veronica Gheorghe, Loretta Negruță.**



Mircea GHIȚULESCU

Haiku-uri coregrafice la MAD

Spectacolul *Hammam / Prizonier în cutia toracică* este un bun început atât pentru MAD (Multi-Art Dans), cât și pentru coregraful Mihai Mihalcea care nu mai este un începător, dar aprofundează teatrul-dans, prea puțin practicat la noi. Ar putea părea tardiv, la trei decenii de când Pina Bausch uimea lumea cu *Macbeth* și *Café Müller*, dar domeniul este inepuizabil într-un context în care excesul de cuvinte ne îndepărtează de teatru. Senzația că poți exprima totul fără să spui nimic nu o poate da decât dansul. Și când îl faci și când îl privești. Dansul devine, astfel, o ecuație intelectuală: înțelegi sau nu înțelegi același lucru ca și dansatorul. Pentru că poți să alegi ce vrei din semnificația mișcării, din „balansul cu genunchiul îndoit", din „dezechilibrul produs de împingeri neașteptate", din „rotația pe genunchi" – cum spune Mateia Stănculescu în pliantul spectacolului. Dansul este printre puținele arte care nu fac teorie, dar o exprimă: la un capăt este dansul, la celălalt filmul, cea mai abominabilă

dintre arte pentru că nu te lasă să ghicești nimic. Atunci când este doar comercial, îți dă totul de-a gata, după o metodă care îți arată ce trebuie să înțelegi. A fost o plăcută experiență nu numai să le văd, dar și să citesc ce scriu dansatoarele-actrițe ale lui Mihai Mihalcea. Textele scrise de ele sunt lapidare, profetice. Un fel de dans vorbit: „Să te miști, e firesc. Să te exprimi și să simți este, de asemenea, firesc. Dacă încerci să le contopești este, oare, dans? " (Ana Maria Pavel). Sau Carmen Riban: „Când amintirile nu mai au nici un efect stau și mă uit la cer, așa, numai ca să îmi pot aminti de asta multă vreme după aceea". Și, în fine, Valentina de Piante: „Aș vrea să fiu două lumi atingând două lumi, călcând pe două pământuri și să alunec într-o limbă în care îmi îmbrac gândurile". *Haiku*-uri coregrafice. Înțeleg dansatoarele ce dansează? Exact atât cât și cel care le privește. Pentru a înțelege mai bine, Mihai Mihalcea care „a libretat" romanele sauditului Tahar ben Jelloun *Copilul de nisip* și *Noaptea sacră*, a prevăzut o *Povestitoare* interpretată cu distincție retro (de Laura Stoica, probabil – pliantul nu precizează) ce relatează povestea „nici măreață, nici tragică dar stranie" a vieții unei fetițe silită de tradițiile unei familii musulmane, care detestă femeia, să se transforme în bărbat. Ea rămâne femeie, slavă lui Allah, și încă în asemenea măsură încât se dăruiește unui orb (Florin Fieroiu) care să nu-i vadă „infirmitatea". Povestea, într-adevăr, nu e nici măreață, nici „tragică", în schimb e multiplă, deci subtilă. Pe de o parte, demn urmaș al lui Salman Rushdie cu ale sale *Versete satanice*, ben Jelloun al lui Mihai Mihalcea denunță islamismul în cea mai rudimentară dintre erorile sale: falocrația. Dar vorbește și despre libertatea de a fi tu însuți, de a refuza să rămâi „prizonier în cutia toracică". Pe de altă parte, după atâtea ipoteze europene ale *travestiului* practicate în viața sexuală, iată, în fine, una a eliberării de travesti. Povestea este divulgată din primele minute, astfel că nu rămâne decât să fie *ilustrată* prin dans-pantomimă. Am apreciat atmosfera (decorul, costumele și soluțiile regizorale – transformarea fetei în băiat, ritualul nunții) la care a contribuit Andreea Mincic. Decorul – la spectacolul de dans/balet care te obligă în primul rând să renunți la volume pentru a lăsa întreaga suprafață la îndemâna dansatorilor – este și acesta un pariu pe care MAD l-a câștigat.

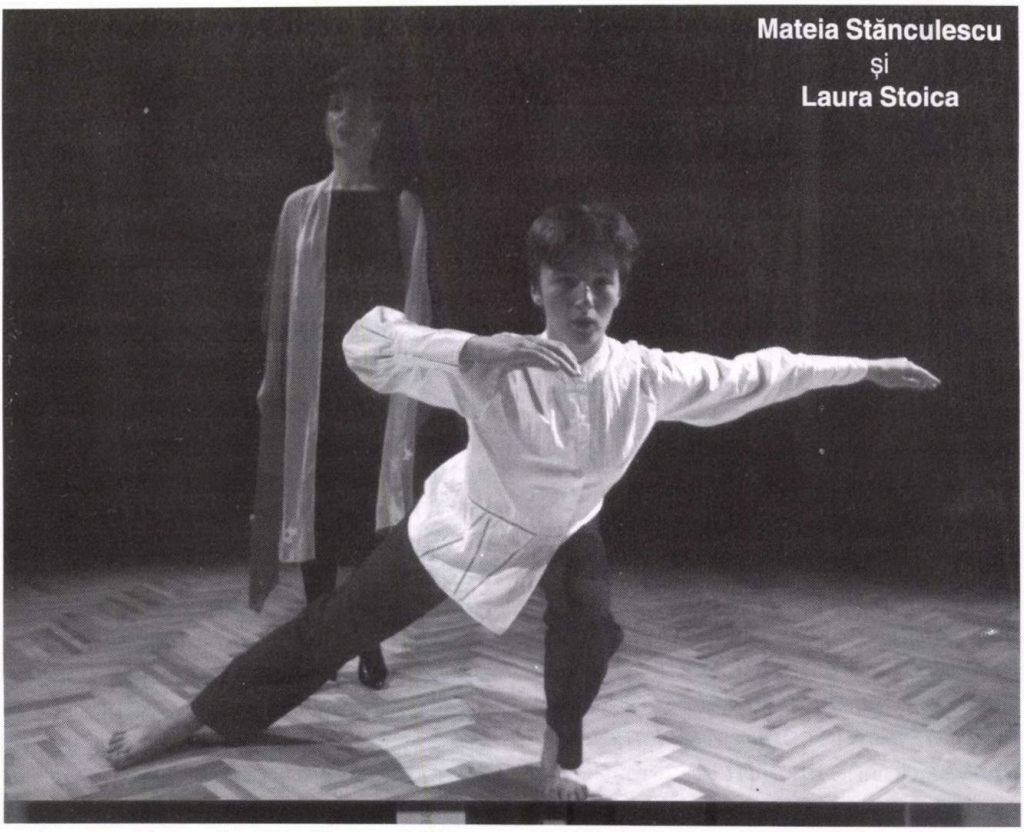
Claudia LIPAN

„Prea devreme"...

Primul spectacol al Centrului Multi-Art Dans este „dedicat tuturor celor care nu pot fi ei înșiși". Fără să se înscrie într-un canon, spectacolul poate fi înțeles ca dans, teatru, sau teatru-dans, adaptat după sufletul și improvizațiile coregrafului Mihai Mihalcea. Povestea femeii cu nume de bărbat nu poate fi înțeleasă decât într-un mediu oriental, în care fiicele sunt repudiate în umbra rușinii, iar fiii sunt „un rău mai mic". Disperarea maurului într-o casă plină de fiice schimbă identitatea ultimului copil. Închisă în propria cutie toracică, fata *Ahmed* se agață de un înveliș exterior, invizibil, fără identitate. Înveliș cu mișcări bruște, cu scoarță groasă încleștată pe mâini, pe trupul *Unuia* și *Aceluiași*. Laura Stoica, la primul rol după facultate, în ipostaza naratorului, este vocea din spatele tăcerii reprimate. Ea aude, râde și cântă libertatea care nu i-a fost nici măcar sugerată. Este secundată de Mateia Stănculescu cu mișcări nisipoase, în ritualuri continue de spălare a trupului înșelat cu propria lui identitate. Formele genunchilor îndoiți, a împingerilor neașteptate sau a rotațiilor violentează întrucâtva tăcerea personajului. Desprinderea lui lentă dintr-un spațiu incandescent seamănă cu amintirile care trebuie să își piardă efectul.

Miracolul nașterii, rupt parcă în liniile grațioase ale Valentinei de Piante care își așteaptă propriul său miracol, dansatoarea urmând să nască în acest început de an. Mișcându-se în două ființe, „atingând două lumi, călcând două pământuri", mama copilului de nisip rămâne ca un strop de ploaie – înviorat și apoi uscat într-o singurătate absolută. Comunicarea ei cu nounăscutul dă greș de la început, dar nu este privită ca un eșec. Amintirea mamei rămâne: cu frumusețea ei exotică și tristă, cu mirosul ei oriental de portocale coapte care alunecă într-un colț de scenă.

Cele patru fiice (Maria Baroncea, Carmen Riban, Ana Maria Pavel, Cătălina Gubandru) dansează tangouri islamice și curbe fredonate la întâmplare. Ele susțin ritmul intern al Mateei Stănculescu și echilibrul static al Laurei Stoica. Îmi pare rău că nu găsesc în program câteva cuvinte și despre muzica spectacolului. Îmi pare bine că regăsesc decorul și costumele Andreei Mincic, aburind sub lumina opacă a reflectorului alături de „puțin roșu, noduri și scârțâit de parchet". Surpriza lui Mihalcea ni se dezvăluie pe întuneric. Intrarea în joc a bărbatului (și acela orb, sau chel) îmi pare demnă de mila spectatorului. Singular, într-o lume care i-a aparținut dar care dispare încetul cu încetul, îl face să devină neputincios, infirm și... hai să spunem:



Mateia Stănculescu
și
Laura Stoica

penibil. Orbecăind cu o lanternă pe formele goale ale eroinei, el (Florin Fieroiu) o cunoaște, dar nu o vede, devenind astfel un simplu ambalaj. Mihai Mihalcea schimbă istoria acestui mediu cu un singur personaj: acela care nu se poate opune libertății interioare a omului.

Văzut în contextul nostru european, spectacolul coregrafului poartă ceva mai mult decât aroma locului din care provine. El este o poveste ce pune în mișcare o anumită frumusețe care țâșnește din tălpile goale ale acestor tineri talentați. Imposibil de închis în *Hammam*, dansatorii abandonează, rând pe rând, liniile clare, sigure, cotind în dreapta și-n stânga pentru a găsi altceva. Am sentimentul că Mihai Mihalcea mai caută încă „Memoria corpului secret", pretextul lui fiind ascuns în corpuri cu pași gesticulând „până la ultima scânteie, care te face să crezi încă în viață". Și atunci am găsit și eu un pretext: acela de a se fi terminat prea devreme...

MAD, Solitude Project – Hammam / Prizonier în cutia toracică, **după Tahar ben Jelloun. Un spectacol de: Mihai Mihalcea. Decor și costume: Andreea Mincic. Cu: Laura Stoica, Mateia Stănculescu, Maria Baroncea, Carmen Riban, Valentina de Piante, Ana Maria Pavel, Cătălina Gubandru, Florin Fieroiu. Data premierei: 9 decembrie 2000.**

„Numărătoare inversă spre zero"

Într-un miez de vară când actorii și-au luat meritatul concediu și căldura teatrelor a început să mai respire un pic cu geamuri deschise și ușile închise, în inima unui București încins între curente de aer tropical, mai mișcă ceva. Acolo unde este aer condiționat, așa cum ne avertizează un afiș stradal. Adică la *Numărătoare inversă*, scrisă de proaspăta premiantă la Gala UNITER, Saviana Stănescu. Cu toată bunăvoința de a răbda ora de teatru să-i spunem „postmodernist" (într-o realitate în care postmodernismul este depășit, dar duce lipsă de altă definiție), o seară în compania *Numărătorii inverse* devine un efort susținut de a-ți exersa stomacul în contracții. Se pare că regizoarea Theodora Herghelegiu punctează pe orizontală și pe verticală o formă de originalitate înțeleasă la alte spectacole de genul *Domnul și doamna Oval*, *Cum se face...*, sau *Zbor spre paradis*. Ideea, însă, nu-i mai aparține, nu este afectată de energia ei firească, încăpățânată, benefică și totul pierde din vlagă, din sensibilitatea actului în sine, ca o floare ofilită înainte să se deschidă. Din antropologia teatrală face parte și rostul textului care stă la baza partiturilor. Dar de la actorul care creează contexte în mijlocul unui „performance text", căutat de Eugenio Barba ca un întreg al scriiturii, ca o succesiune de stări afective și active ale spectacolului, până la actorul care caută buimac în scoarța textului și tot ce poate da la iveală (grație resursei de energie pe care a-nvățat să o posede...) este limba ascuțită a „nespuitorilor" de povești, ei bine, acesta este lungul drum al dramaturgiei către noaptea unde i se probează noua expresie. Vulgaritatea în care se înecă rând pe rând personajele Savianei Stănescu – o familie anacronică, izolată de firescul lucrurilor – stă doar la dispoziția indulgenței spectatorilor. Unii dintre ei râd, alții se crispează, alții așteaptă să se întâmple (ceva, altceva...), dar îi aplaudă în final pe actori. Care... izbutesc să împace tehnica scenei cu prezența lor umilă, pragmatică. Fata seamănă cu amărâții păduchioși de care ne ferim pe stradă, dar este singura ce are excese de normalitate sub forma amintirilor mărunte. Părinții, reali sau închipuiți, trăiesc confuzia vieții reale sau închipuite și ea, unde plutește un soi de iubire vindicativă. Soțul fetei încheie replicile repetitive ale numărătorii inverse spre zeroul din care a pornit și nu s-a mișcat deloc. Ba nu! Se poate respira (și încă bine) sub expresivitatea Danei Voicu, sub conul de lumină al secvențelor simple de viață, sub alerta celor care le complică (Ovidiu Niculescu, Monica Eftimiu, Gabriel Coveșeanu), sub mișcările pașilor de dans care se ivesc din coregrafia Ioanei Popovici și cam atât. Singurele instrumente prin care Theodora Herghelegiu își salvează spectacolul. Pentru că teatrul (fie el și postmodern) nu a crescut pe ideea de prostituție, de argouri underground și „făcături" situaționale lipsite de logică. Iar dacă asta înseamnă să fii de „modă veche", prefer să fiu de „modă veche"! Arta, în general, cere mai mult ca resursă și prezență biologică sau etimologică. Este revolta pentru care au pledat de

la Aristotel încoace un Copeau, un Meyerhold, un Craig. Este revolta ce-ar trebui să-l sâcâie și pe Marcel Iureș care oferă porți deschise experimentelor, expresiilor și experiențelor de tot felul, într-un teatru în care (totuși) s-au întâmplat și se mai pot întâmpla (încă) lucruri minunate.

Teatrul „Act" și Teatrul „Inexistent" – Numărătoare inversă **de Saviana Stănescu. Regia: Theodora Herghelegiu. Mișcare scenică: Ioana Popovici. Cu: Dana Voicu/Ligia Stan, Ovidiu Niculescu, Monica Eftimiu/Catrinel Badina, Gabriel Coveșeanu. Data premierei: 11 iulie 2000.**

„Nocturnele" lui Țăndărică...

Teatrul Țăndărică revine cu „noi tendințe" în ceea ce privește programul formelor de expresie în teatrul de păpuși. Directorul său, Călin Mocanu, a anunțat la conferința de presă din 13 decembrie că dorește o politică repertorială „contaminată" cu cât mai multe tehnici de abordare. Astfel, pentru sărbătorile sfârșitului de an 2000, Țăndărică a organizat un spectacol de iarnă cu strategie publicitară, fiind prezente variante prescurtate din diferite piese pentru clienții fideli în sponsorizare. În ceea ce privește noul mileniu ofertele stagiunii par bogate: *Ivan Turbincă* în regia lui Cristian Pepino, *Frumoasa și Bestia* cu scenografia Cristinei Pepino și muzica lui Dan Bălan, *Sindbad marinarul*, *Mica sirenă*, *Tinerețe fără bătrânețe* și o reluare a *Albei ca Zăpada*. Tot pentru vara și toamna anului 2001, regizorul Gabriel Apostol lucrează la spectacolul *Capra cu trei iezi*, iar Decebal Marin pentru *Scufița Roșie*.

Ca o contribuție în afirmarea celor care privesc cu ochii deschiși teatrul de păpuși, conducerea teatrului Țăndărică restructurează „Nocturnele" care au însemnat pentru public seri de un farmec artistic cu totul special (cine nu-și mai aduce aminte de fanteziile lui Gigi Căciuleanu?...). Va lua din nou ființă teatrul de seară, teatrul nocturn, de debut, teatrul-recital, fondul în care să dospească idei năstrușnice din partea artiștilor de tot felul. „Zona spectacolului mic", cum a fost numit de organizatori acest teatru, se va dezvolta în puține personaje, dar în multă muzică, balet, animație sau proză.

Pentru stagiunea 2000/2001 Teatrul Țăndărică anunță un nou Festival Internațional al păpușarilor, continuând într-un fel tradiția din '98. Regizorul Cristian Pepino a dezvăluit câteva dintre proiectele Asociației UNIMA România și iată că, la inițiativa lui Călin Mocanu, există pentru prima oară în țara noastră un premiu pentru excelență în animație. Anul acesta el a fost înmânat „zânei marionetelor", Dorina Tănăsescu, un om cu biografia unui personaj de basm. Un proiect UNIMA este și deschiderea băncii de date. La adresa „Bursa de idei UNIMA @ yahoo.com", orice profesionist interesat de animație va găsi deschisă o rețea de comunicare. Pentru vara lui 2001, UNIMA în colaborare cu Teatrul Țăndărică organizează cursuri de regie, scenografie, mânuirea marionetei, completând ceea ce nu poate acoperi pentru studenți în acest domeniu UATC-ul.

TINERI CRITICI ȘI TEATRUL LUMII

Oana BORȘ

O privire prin curțile vecine

Poate mai mult decât orice, teatrul poartă cu el, în drumul spre universalitate, bagajul tradiției, mentalității, suflul locului ce-l naște. Arta marilor creatori trece dincolo; spre ea se tinde. Până acolo, există însă o vie și intensă lume a teatrului de lângă noi. Grație șansei acordate de A.I.C.T.–Secția Română, de a participa la unul dintre *Seminariile tinerilor critici,* am putut răsfoi, timp de o săptămână de toamnă, o filă–două din marea, imensa carte a teatrului european. Ne-am așezat, astfel, împreună, privitori („specializați" sau, mai bine zis, începători într-ale „specializării"), din colțuri diferite ale lumii, purtând cu noi amprenta spațiului pe care îl locuim, descoperindu-ne și descoperind. O piatră adăugată pe calea păsită zi de zi în încercarea *de a înțelege*. Ca lut de modelare am avut *Festivalul Internațional de Teatru de la Nitra, Slovacia*, gazda noastră. Forma finită (pentru mine): exercițiul comunicării, câteva spectacole rămase pe retină, unul în memorie și, poate, un exercițiu al receptării. Căci imposibilitatea înțelegerii cuvântului rostit (cu o singură excepție, spectacolele nu erau într-o limbă de circulație internațională), dă altă dimensiune receptării semnului scenic, chiar dacă textul era cunoscut. Înțelesul imediat al frazei dispare făcând loc unuia deductiv, născut la întâlnirea dintre imagine și sunet. Unghiul de observare se (de)plasează, astfel, într-o zonă mult mai atentă la mijloacele de expresie, la amănuntul țesăturii scenice, mult mai sensibilă la tensiunile create în spectacol dar, în același timp, căzându-se mult mai ușor pradă plictisului în fața actului teatral incomplet.

Fără a exista, după câte s-a văzut, o axă directoare care să motiveze opțiunea organizatorilor pentru spectacolele invitate, festivalul a avut o structură eterogenă atât din punctul de vedere al ariei abordate cât și valoric.

Teatrul „Klicpera" din Hradec Králové a fost o prezență inedită. El a oferit publicului, foarte interesat, de altfel, un vodevil ce are la bază o cunoscută poveste populară moravă (*Maryša*, regia Vladimir Morávek), punere în lumină a destinului femeii. Al femeii constrânsă de regula societății a se supune spre împlinirea unui drum dinainte stabilit și obligată să renunțe la iubire. În rana pierderii își găsește, însă, forța răzvrătirii: omorul. Uciderea neiubitului de lângă ea, vinovat, prin simpla existență, de urât și nefericire. Structurat în două părți, spectacolul are mai întâi o tratare expresionistă, imagine kandinskyană a vieții, echivalentă în plan simbolic cu visul de iubire al *Maryšei*. Partea a doua, viața trăită, îmbrăcată în lumina cenușiului, capătă valențe pur realiste. Ca elemente de legătură – comentariul corului și personajele-simbol: *Fecioara Maria* și *Îngerul* ce au însoțit-o și o însoțesc

întotdeauna pe *Maryša*.

Într-o altă zonă, a teatrului-dans, s-a născut *Aria Spinta*, producție a Companiei „Déja Donné". Îmbinarea dintre dans, muzică (cu tonalități ce particularizează universul balcanic) și cuvânt dezvăluie un scenariu simplu, al străzii de zi cu zi, o stradă a îndrăgostiților, a cerșetorilor, a vânzătorilor. Dar și scenariul din spatele cortinelor care, rupte, dezgolesc întunericul culiselor sau o iubire ascunsă sau simple decoruri înghesuite. Un joc fără intensități grave, un zâmbet fin și inocent, la fel de inocent ca leagănul copilăriei ce se balansează în lumină, un joc în care spectatorii sunt atrași, sala devenind, din când în când, scenă iar privitorul, partener de dialog.

Reticentă fiind la experiențe (prea des întâlnite) în care o piesa este folosită doar ca pretext pentru „narcisisme" regizorale, am avut parte și aici de două întâlniri de acest gen. Una care a confirmat și alta care a infirmat reținerea mea inițială. Cea infirmatoare: spectacolul *Domnișoara Iulia* de August Strindberg al Companiei „Manjana" din Stockhlom, regia Nola Rae. Căci am fost prinsă de firul demersului de regândire a piesei din perspectiva unei pantomime și câștigată de suportul pe care se ridică întreg eșafodajul: ironia. Ironia deconstrucției și reconstrucției universului (rămas) strindbergian, a nasului de carton, a stratului de vopsea albă de pe față. Nu același lucru s-a întâmplat, însă, cu *Pescărușul* de A.P. Cehov, regia Svetozár Sprušanský? (Teatrul „Andrej Bagar" din Nitra). Un spectacol fără de suport, plasarea acțiunii într-un teatru schimbând datele personajelor, raportul dintre ele și anulând, astfel, esența operei cehoviene. *Visul unei nopți de vară* de William Shakespeare, prezentat de Teatrul „Oskaro Koršunovo" din Vilnius, regia Oskaras Korsunovas a îmbrățișat sfera teatrului-imagine. Pe scena goală, actorii au fost însoțiți de planșete de carton egale cu propriile dimensiuni. Din legătura lor cu obiectul neînsuflețit, devenită organică, au luat naștere personajele, au fost caracterizate, s-a desenat spațiul, s-a creat, cu ingeniozitate, o întreagă lume vie, dinamică. O montare care, cu tot caracterul său preponderent vizual, nu s-a născut în detrimentul cuvântului, al rostirii, ci, din contră, le-a avut drept bază și a dat, astfel, dovada unui travaliu actoricesc de excepție. Mai puțin reușit – construit în aceeași notă a teatrului de imagine – a fost *Macbett*-ul ionescian, regia Sebastijan Horvat, Teatrul Național din Maribor, Slovenia. Cadrelor statice în succesiune cinematografică li s-a suprapus un spațiul sonor, structură tonală (dată de modulația cuvântului rostit) cu linie foarte bine urmărită. Dar, se pare, că tocmai aceasta a fost capcana în care a căzut regizorul. Căci ideea ionesciană pare, mai degrabă, sinonimă unei construcții atonale. Sinonimie reușită, însă, de Bruno Meyssat într-un colaj din *Piesele scurte* ale lui Samuel Beckett (Théâtre du Shaman, Lyon). Universul – mecanism al măcinării și distrugerii, iar atmosfera dată de: ritmul constant, repetabilitatea mișcării redusă la elemente cât mai puține, un dozaj al rostirii, imaginea

monocromatică. De lectură în sfera normalității estetice s-a dat dovadă și în: *Scaunele* de Eugen Ionescu, regia Lubomír Vajdička (Teatrul Național Slovac din Bratislava), dialog între doi mari actori slovaci, care însă a pierdut din vedere metafizica textului,cantonându-se într-un discurs cotidian; *Furtuna* de William Shakespeare, regia Alexander Morfov (Teatrul „V.F. Komissarjevskaia", Sankt Petersburg) o construcție în care scenografia nu este doar suportul țesăturii de pe scenă, ci partener dinamic al actorului: stâlpi-catarge-copaci-pendul al timpului; *Hamlet* de William Shakespeare, regia Krzysztof Warlikowski (Teatrul „Rozmaitości", Varșovia) și *Unchiul Vania* de A.P. Cehov, regia Petr Lébl, Teatrul „On the Balustrade" din Praga. Actul artistic total împlinit a fost adus în Festivalul de la Nitra, de spectacolul *Baal* de Bertolt Brecht, regia Árpád Schilling (Teatrul Katona József, Budapesta) prin adâncimea gândului regizoral (rezonant perfect cu fundamentul expresionist al textului brechtian), prin creațiile actoricești, prin energiile născute. Ocupând tot spațiul, spectacolul invadează privitorii, sechestrându-i între tensiunile ivite de pretutindeni. Doar un pat suspendat rămâne în scenă, este patul unde *Baal* devoră și se lasă devorat de propriile tenebre cu plăcerea demonică a actului conștient și, în același timp, al neputinței, patul iubirii extreme, al trăirii viscerale și al sfâșierii spre moarte. Dâra de lumină ivită prin peretele parcă spart, spre care se târâie în genunchi *Baal*, absoarbe tot ceea ce este suflu în acest spațiu închis al întunericului, din el,... din ei,... din noi...

Scenă din spectacolul ***Visul unei nopți de vară*** de Shakespeare

Irina IONESCU

În bună tradiție

Stagiunea 2000 a teatrului londonez Shakespeare's Globe și-a propus să demonstreze rolul cathartic al teatrului în societate. Programul a cuprins, astfel, spectacolele: *Furtuna* (cu Vanessa Redgrave în rolul Prospero), *Hamlet*, *The Two Nobel Kinsmen* de Shakespeare, ultima în colaborare cu John Fletcher, precum și *The Antipodes Or The World Upside Down*, o piesă despre puterea imaginației de Richard Brome (servitorul lui Ben Jonson).

The Two Nobel Kinsmen se pare că a fost jucată pentru prima oară între 1613 (februarie) și 1614 (octombrie). Ca sursă de inspirație, specialiștii indică o legendă grecească adoptată de latini, preluată de italieni și prelucrată de Chaucer sub titlul *The Knight's Tale*. Conținând, probabil, ultimele cuvinte scrise de Shakespeare, piesa prezintă trecerea de la prietenie la rivalitate a nobililor tebani Palamon și Arcite, în lupta lor pentru dragostea Emiliei, cumnata regelui atenian Theseus, în captivitatea căruia erau. Jurând inițial că vor fi fericiți atâta timp cât se vor afla împreună, ei ajung să ridice armele unul împotriva celuilalt. În timp ce Arcite se roagă zeului Marte, pentru a câștiga lupta și implicit mâna Emiliei, Palamon cere ajutorul zeiței Venus. Alegerile lor, dictate direct de motivele pentru care se aflau în conflict – putere, respectiv iubire necondiționată –, determină și finalul piesei, deși el nu coincide exact cu încheierea luptei propriu-zise dintre cei doi.

Un episod impresionant este dat de dragostea pătimașă, soră cu nebunia de care suferă pentru Palamon fiica temnicerului de la curtea lui Theseus. Ea nu poate fi convinsă să se căsătorească cu logodnicul ei oficial, decât după ce acesta pretinde că este chiar nobilul cu pricina, comportându-se ca atare. Păcăleala face să nu lipsească astfel nici situațiile/replicile comice, deși ele sunt puternic estompate/alterate de fondul tragic al poveștii.

Piesa a fost jucată de membrii Companiei Roșii (trupa teatrului Shakespeare's Globe se formează în fiecare primăvară, fiind împărțită în două companii: Albă și Roșie), actori și actrițe (!) deopotrivă, în buna tradiție a teatrului shakespearian, a „teatrului vorbit", a „teatrului de sunet", cu povești bine scrise, care trebuie auzit și nu neapărat văzut. Un teatru în care imaginile nu au nici un fel de importanță, fiind obstrucționate de chiar arhitectura spațiului de joc, ce favorizează dispersia sunetului, blocând – uneori – din cauza stâlpilor de susținere, câmpul vizual al spectatorilor. În *The Two Nobel Kinsmen,* decorul nu și-a avut astfel rostul, punându-se accent doar pe prezența actorilor, pe rostirea clară a textului și pe acompaniamentul muzical. Din distribuție i-am remarcat pe Jasper Britton (Palamon) și pe Kate Fleetwood (fata temnicerului) pentru jocul gradat al pasiunii, pentru devoțiunea fanatică ce le-au caracterizat personajele.

Dincolo de orice comentariu, însă, reprezentațiile de la Shakespeare's Globe sunt veritabile lecții de istorie și practică teatrală, forma lor de prezentare stârnind, din plin, curiozitatea turiștilor. Încasările sunt și ele substanțiale.

Pagină de istorie și obiectiv turistic:

- în primii ani de domnie ai reginei Elisabeta I a Angliei, companiile de teatru engleze jucau în hanuri sau case particulare
- în 1576, actorul și conducătorul de trupă James Burbage construiește primul teatru londonez – Theatre in Shoreditch
- în 1580, Shakespeare se alătură companiei lui Burbage, cunoscută mai târziu și sub denumirile de Chamberlain's și King's Men
- compania joacă la Theatre in Shoreditch timp de 20 de ani
- în 1596, din cauza unei dispute privind chiria sălii, Burbage începe tratativele pentru achiziționarea unei noi clădiri
- James Burbage moare în februarie 1597
- în aprilie, compania este nevoită să elibereze clădirea din Shoreditch
- în următorii doi ani, deși luptă pentru dreptul de folosință a clădirii, membrii trupei sunt obligați să joace fără a avea un sediu stabil
- în 1598, în ziua de Crăciun, compania adoptă o soluție radicală: demontează clădirea teatrului și transportă toate materialele de construcție recuperate peste râul Tamisa, pe un teren pe care îl închiriase în Southwark, în apropierea teatrului ce le va deveni rival, Teatrul Rose
- pentru a acoperi costurile clădirii, fiii lui James Burbage, Cuthbert și Richard, se asociază cu alți membrii ai companiei
- Shakespeare, alături de alți trei actori, primește să fie asociat la construirea noului teatrul, viitorul Globe
- la începutul anului 1599, clădirea teatrului este definitivată
- în următorii 14 ani, Teatrul Globe prezintă multe dintre piesele lui Shakespeare, devenind astfel foarte popular
- în 1613, în timpul unui spectacol cu Henric al VIII-lea, mânuirea defectuoasă a recuzitei duce la incendierea acoperișului de stuf al teatrului și, în mai puțin de două ore, toată clădirea este distrusă
- teatrul este reconstruit foarte repede, de această dată, cu un acoperiș de țiglă
- chiar dacă Shakespeare a jucat „în cel de-al doilea" Globe, se pare totuși că nu a mai scris pentru el
- reconstruit după incendiu, Teatrul Globe a funcționat până la închiderea tuturor teatrelor, sub administrația puritană a Angliei, în 1642
- pentru că nu-și mai avea rostul, clădirea a fost demolată în 1644
- proiectul reconstruirii Teatrului Globe este inițiat în 1949, în urma unei vizite la Londra, de actorul, regizorul și producătorul american Sam Wanamaker
- 21 de ani mai târziu, el fondează Trustul Shakespeare Globe ce avea drept scop reconstruirea teatrului, crearea unui centru educațional și a unei expoziții permanente
- urmează alți 23 de ani de campanie neobosită în favoarea proiectului
- Sam Wanamaker moare în 1993 fără să poată vedea edificiul definitivat
- la 12 iunie 1997, este inaugurat oficial noul sediu al Teatrului Globe, nu foarte departe de locul unde fusese construit inițial
- Shakespeare's Globe a fost construit pe baza câtorva documente de epocă, foarte puține însă și nu îndeajuns de clare, cărora li s-au adăugat și informațiile obținute de arhitecți o dată cu descoperirea fundației clădirii originale, în 1989: o construcție poligonală, cu 20 de laturi și un diametru de aproximativ 33 de metri
- copie fidelă a clădirii inițiale, Shakespeare's Globe a fost construit folosindu-se exclusiv tehnici și materiale tradiționale
- pe 12 decembrie 1996, când încă se lucra la finisarea clădirii, Shakespeare's Globe este desemnat drept cea mai mare atracție turistică a Europei; distincția i-a fost acordată de Federația Europeană a Asociației Jurnaliștilor Specializați în Turism; până la data acordării premiului, teatrul fusese deja vizitat de sute de mii de turiști din toată lumea
- pe lângă stagiunea anuală care se desfășoară în perioada mai–septembrie, Shakespeare's Globe găzduiește, de asemenea, și cea mai mare expoziție dedicată marelui Will și teatrului elisabetan, diverse workshop-uri, seminarii, conferințe, precum și un restaurant și un magazin de suveniruri. Tot Shakespeare's Globe publică și o revistă trimestrială intitulată „Around the Globe".

TEATRU ȘI MUZICĂ

Elena Maria ȘORBAN

Despre principiile muzicii

Totul este negociabil în afară de principii – ideea, asociată cu numele lui Corneliu Coposu, este valabilă și în muzică. Principiile de compoziție în muzica europeană cultă (nu știu, în a cui formulare, dar știu că ideea funcționează) sunt: repetiția, variația, gradația, contrastul, legătura muzicii cu textul literar. Aplicându-le muzicii de teatru, este firesc a începe examinarea cu ultimul. Încă o rememorare. Un alt senior care a trecut în lumea celor drepți – prolificul și profundul compozitor de muzică de teatru și film Harry Maiorovici – crea pe baza ideii că muzica să nu fie pleonastică în raport cu celelalte componente ale sintezei. Altfel spus, să contrapuncteze textul literar, imaginea, mișcarea.

Pornesc de la aceste idei la examinarea muzicii spectacolului *Maximilian Kolbe* de Eugen Ionescu semnată de Mihai Popean. Este temerar să te scufunzi în lumea acestei piese, încercând a te identifica imaginar cu ea (așa m-a dus gândul la regretatul nene Harry, cel care supraviețuise câtorva ani de lagăr)... Reușita, îmi pare, s-a produs, în planul muzicii, abia spre final. Pe parcurs, sunetele electronice au fost asociate cu o formație cameral㠄 *live* (predominant de suflători) – dar ideea, bună în sine, nu s-a validat în rezultanta sonoră: în parte, din cauza instrumentației, în parte, din cauza spațiului restrâns al sălii. Apoi, având în memorie interdicția pleonasmului, am constatat că muzica nu face altceva decât să reflecte sensurile exprimate literar. Așteptam disocierea planurilor, așteptam mesaje exprimate doar prin muzică. Îmi spuneam că pot fi nedreaptă, poate că muzica vrea să amplifice textul și nu reușeam să-mi însușesc acest din urmă punct de vedere.

Dar celelalte principii de compoziție, au funcționat ele? Repetiția, da (însă, o dată cu reluările de text), variația, întrucâtva – însă ce folos, dacă nu am simțit contraste, gradații...

Când cineva greșește, spune-i-o, mai întâi, între patru ochi... Așa aș fi procedat, dacă muzica lui Mihai Popean nu ar fi avut și însușiri valoroase, demne de a fi recunoscute. Și cine nu greșește la începutul unui drum creator?... Totul este ca, observându-i calitățile, să îi acorzi sprijin. Primul semn bun a apărut la sfârșitul citării Sfântului Francisc de Assisi din monologul părintelui *Maximilian*, când muzica a reușit, ea singură, să continuie meditația (se putea și pe o întindere mai amplă). Monologul femeii-călău s-a sublimat tot în muzică. Iar finalul a fost la înălțime: textul s-a abstractizat în sonorități verbale ruse, iar muzica, urmându-l prin intonații slave stilizate, a adus, împreună cu dansul și simbolica gesturilor, catharsis. În ultima scenă (părintele *Maximilian* intrând în uterul personajului-martor), Mihai Popean a tăiat cordonul ombilical al muzicii de la textul literar, recunoscându-i (respectiv, recunoscându-și) personalitatea în ansamblul spectacolului.

Teatrul Național din Cluj-Napoca – Maximilian Kolbe **de Eugen Ionescu. În românește de Gheorghe Lascu. Direcția de scenă și scenografia: Radu Tempea. Muzica: Mihai Popean. Cu: Marius Bodochi, Diana Cozma, Judith Kiss-Balbinath; studenții anilor IV, III și II de la Secțiile română și maghiară de actorie, ale Facultății de Litere clujene: Ciprian Vultur, David Kozma, Daniel Rizea, Octavian Cercel, Arpád Barabás, Kilian Kolozsi, Géza Asztalos, Dana Bonțidean, Laura Corpodean, Mirela David, Ileana Hurezeanu, Ioana Năsăudean, Elena Popa, Ofelia Popii, Sebastian Teuca, Iulian Ghiță, Cristian Cuizan, Sorin Miron. Data premierei pe țară: 30 octombrie 2000.**

CALENDAR TEATRAL

Ianuarie

3 ianuarie – 105 ani de la nașterea marelui actor **George Calboreanu** (m. 16 august 1986). Absolvent al Conservatorului din Iași, desăvârșindu-și formația sub tutela lui C.I. Nottara, el joacă timp de decenii la Naționalul bucureștean, abordând deopotrivă repertoriul clasic și modern. A dat maximă substanțialitate unor personaje precum *Chirică* din *Omul cu mârțoaga* (1927), ori *Spirache Necșulescu* din *Titanic Vals* (1932); mai presus de toate, rămâne inegalabilul interpret al lui Ștefan din *Apus de soare*, creație în care naturaletea s-a îmbinat armonios cu patosul, solemnitatea, lirismul.

5 ianuarie – 80 de ani de la nașterea marelui dramaturg elevețian **Friedrich Dürrenmatt** (m. 14 decembrie 1990), care a tratat probleme fundamentale ale omului și societăți contemporane cu arsenalul de mijloace al comediei negre, al tragicomediei, al teatrului demitizator și absurd (*Romulus cel Mare*, *Vizita bătrânei doamne*, *Fizicienii*, *Meteorul* etc.).

7 ianuarie – 120 de ani de la nașterea lui **Ion Minulescu** (m. 11 aprilie 1944). Poet simbolist, Minulescu a scris și piese, jucate cu un anume răsunet în perioada interbelică. Fanteziste și lirice, texte ca *Pleacă berzele* (1920), *Manechinul sentimental* (1926), *Allegro, ma non troppo* (1927), *Amantul anonim* (1928) ș.a. denotă efortul intelectualizării genului salonard.

10 ianuarie – 190 de ani de la moartea lui **Marie-Joseph de Chénier** (n. 28 aprilie 1764); piesele sale istorice (*Carol al IX-lea*, *Caius Gracchus*), însuflețite de spiritul Revoluției din 1789, au fost foarte populare în epocă și i-au oferit partituri generoase tragedianului Talma.

15 ianuarie – 210 de ani la nașterea dramaturgului **Franz Grillparzer** (m. 21 ianuarie 1872); reprezentant de seamă al romantismului în Austria, el a compus drame de o intensă și nostalgică poezie (*Sappho*, trilogia *Lâna de aur*, *Ale mării și ale iubirii valuri* ș.a.).

24 ianuarie – **Sorana Coroamă-Stanca**, regizoare, creatoare a numeroase spectacole la Iași, București, Cluj, precum și la Televiziunea Română, colaboratoare a Teatrului și Operei Naționale din Weimar, profesoară și autoare dramatică, împlinește 80 de ani.

25 ianuarie – Regizorul **Horea Popescu**, creator pe prima scenă a țării al unor spectacole monumentale, de autentică elevație dramatică (*Beckett*, 1968; *Danton*, 1975; *Caligula*, 1980 ș.a.), împlinește 75 de ani.

31 ianuarie – 100 de ani de la premiera absolută a capodoperei cehoviene ***Trei surori***, la Teatrul de Artă din Moscova (regia: K.S. Stanislavski).

Februarie

3 februarie – **Ștefan Iordache**, actor de forță și profunzime, interpret al unor personaje ca *Hamlet*, *Richard al III-lea*, *Titus Andronicus*, *Barrymore* etc., împlinește 60 de ani.

9 februarie – 120 de ani de la moartea marelui romancier rus **Fiodor Mihailovici Dostoievski** (n. 11 noiembrie 1821). Câteva dintre capodoperele sale, ca *Idiotul*, *Frații Karamazov*, *Crimă și pedeapsă*, au fost dramatizate și au prilejuit, pe diverse meridiane, montări de succes.

15 februarie – 220 de ani de la moartea lui **Gotthold Ephraim Lessing** (n. 22 ianuarie 1729), personalitate de frunte a iluminismului și influent reformator al teatrului german. Cronicile sale (adunate în volumul *Dramaturgia de la Hamburg*) includ ample reflecții teoretice și estetice.

16 februarie – 50 de ani de la moartea lui **Henri-René Lenormand** (n. 3 mai 1882); dramele sale sumbre, investigând psihologia omului în manieră freudiană (*Simunul*, *Ratații*), s-au jucat cu succes și la noi, în perioada interbelică.

17 februarie – 120 de ani de la nașterea marelui actor **Ion Manolescu** (m. 27 decembrie 1959). Impunându-se în spectacolele Companiei „Davila" (1909–1912), jucând apoi în diverse teatre particulare, el desfășoară cea mai rodnică activitate la Compania „Bulandra", în a cărei conducere este cooptat (1925–1931) și la Teatrul Național (1931–1940). După război, lucrează o vreme la Teatrul Municipal, iar din 1948 este readus pe prima scenă a țării. Ținuta rasată, jocul concentrat, capacitatea de a transmite o emoție intensă prin mijloace sobre i-au asigurat reușita în roluri ca *Hamlet*, *Richard al III-lea*, *Conrado* (*Moartea civilă* de P. Giacometti), *Ivan Karamazov*, *Karenin*, *Protasov* (*Cadavrul viu*), *Satin* (*Azilul de noapte*) ș.a.

Daniela GHEORGHE
Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TARGU-MUREȘ

SUMAR

1 Festivalul Național de Teatru

10 Festivalul Dramaturgiei Românești

13 Festivaluri, Gale, Aniversări

37 Colocviul Meyerhold – Paris 2000

54 Corespondență.
I.D. Sârbu către N. Carandino

62 Interviu cu Szenkálszky Endre

66 Spectacole

88 Tineri critici și teatrul lumii

93 Teatru și muzică

94 Calendar teatral

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 1–2/2001
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4
Tel./Fax: 666 34 52

Redactor şef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacţională:
Oana BORŞ
Delia VOICU
Irina IONESCU
Ioana ICHIM ANGHEL
Elena MARTONOS
Viorica-Rozalia MATEI

Revistă editată cu sprijinul MINISTERULUI CULTURII şi UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Florentina RĂDULESCU

Procesare imagine:
Daniel DULGHERU

Tipar:
Compania Naţională a Imprimeriilor „CORESI" S.A. Bucureşti

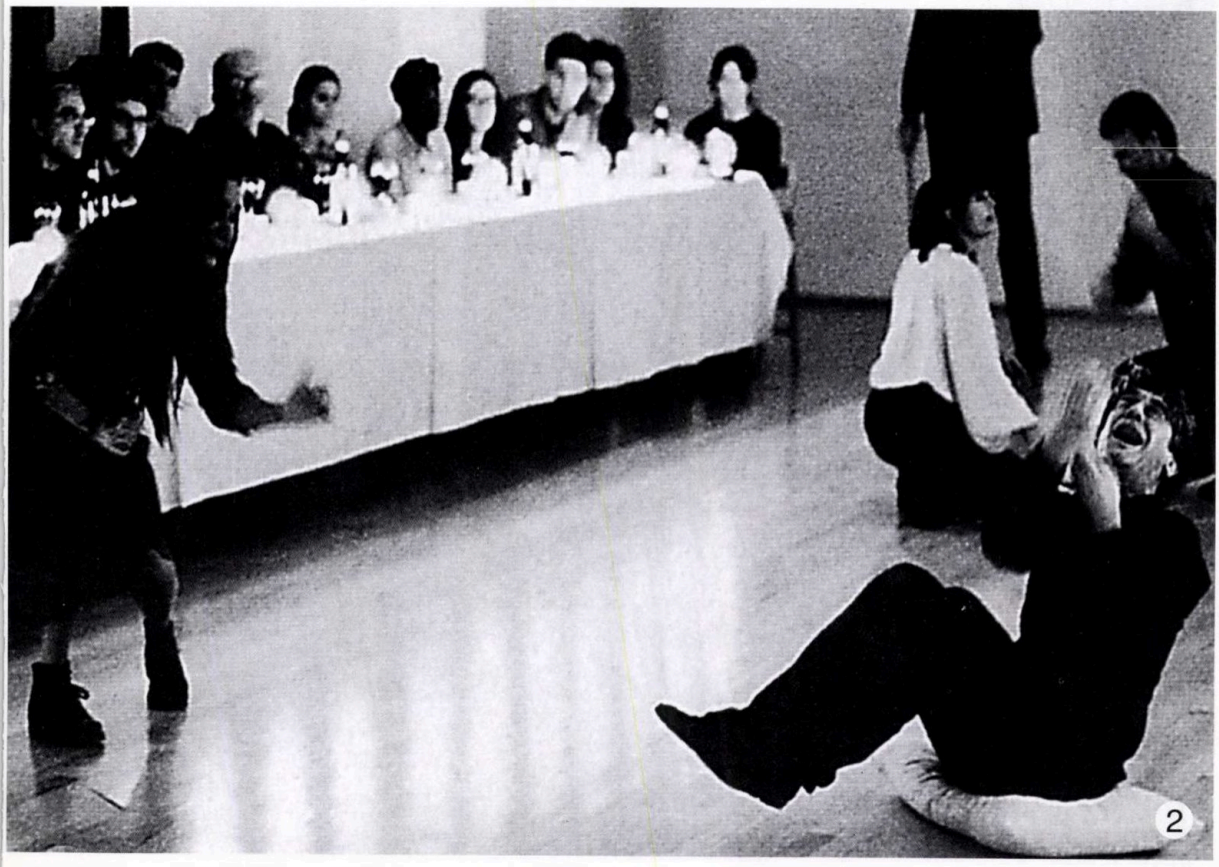
ISBN 1220-1676

ALBUMUL REVISTEI

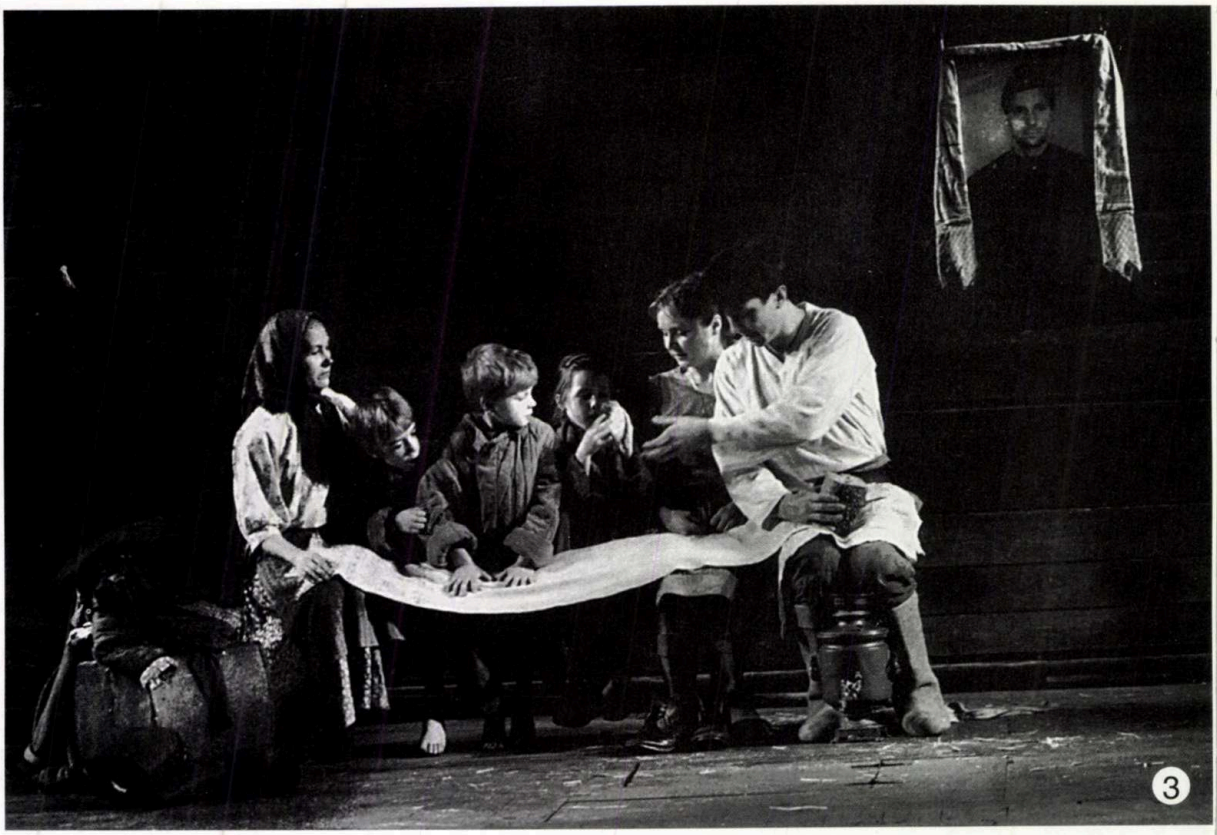
Spectacole semnate de mari regizori

1. *„Timon din Atena"* de Shakespeare.
   Regia: Peter Brook
2. *„Scheletul balenei"* de Barba
   Regia: Eugenio Barba
3. *„Fraţii şi surorile"* de Fiodor Abramov
   Regia: Lev Dodin
4. *„Amphitrion"* de Molière
   Regia: Anatoli Vassiliev
5. *„Ultimele zile ale omenirii"* de Karl Kraus
   Regia: Luca Ronconi
6. *„Hamlet"* de Shakespeare
   Regia: Antoine Vitez
7. *„Livada de vişini"* de Cehov
   Regia: Giorgio Strehler
8. *„Livada de vişini"* de Cehov
   Regia: Peter Stein
9. *„Ultimul Don Juan"* de Vincente Molina Foix
   Regia: Bob Wilson
10. *„Viktor"*
    Regia şi coregrafia: Pina Bausch
11. *„Livada de vişini"* de Cehov
    Regia: Anatoli Efros
12. *„Vârsta de aur"* de Hélène Cixou
    Regia: Ariane Mnouchkine

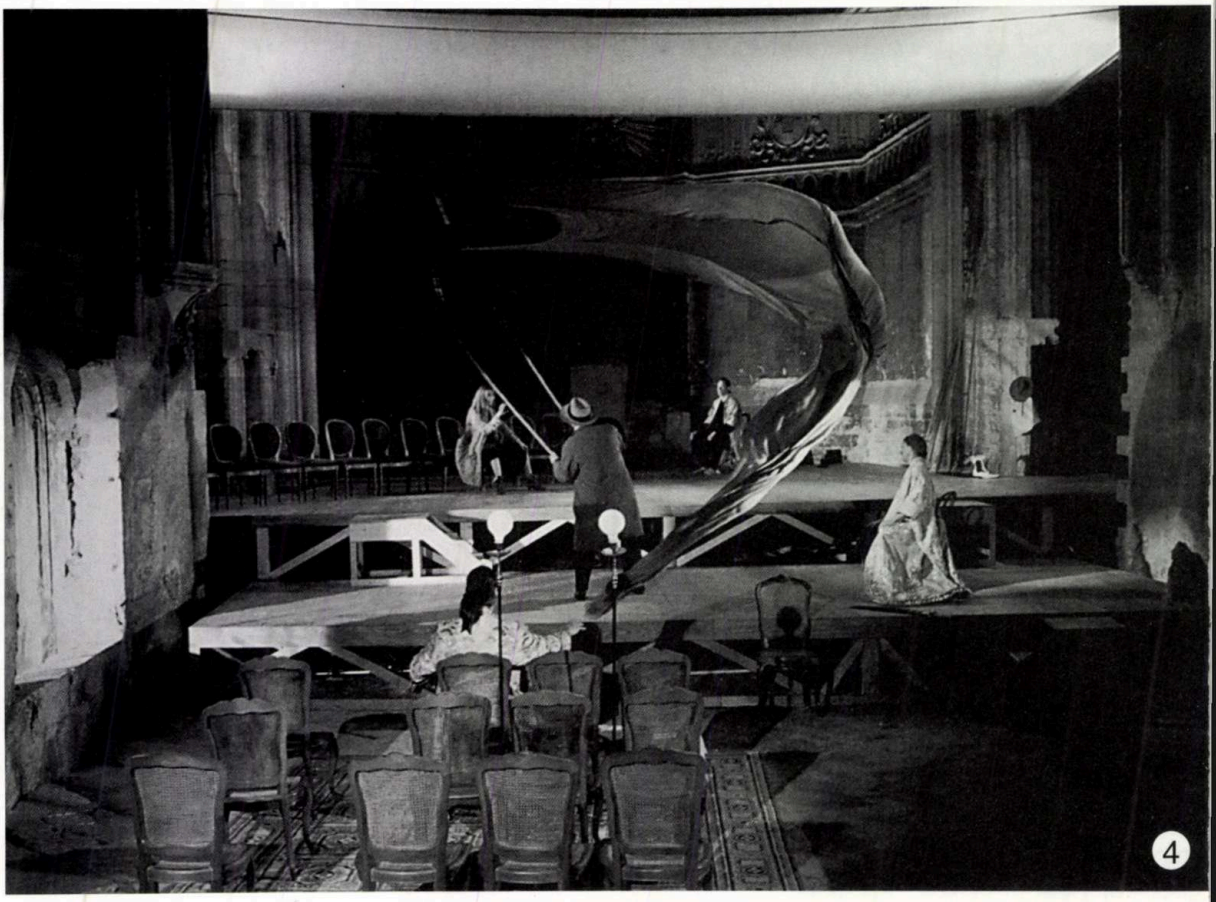
1



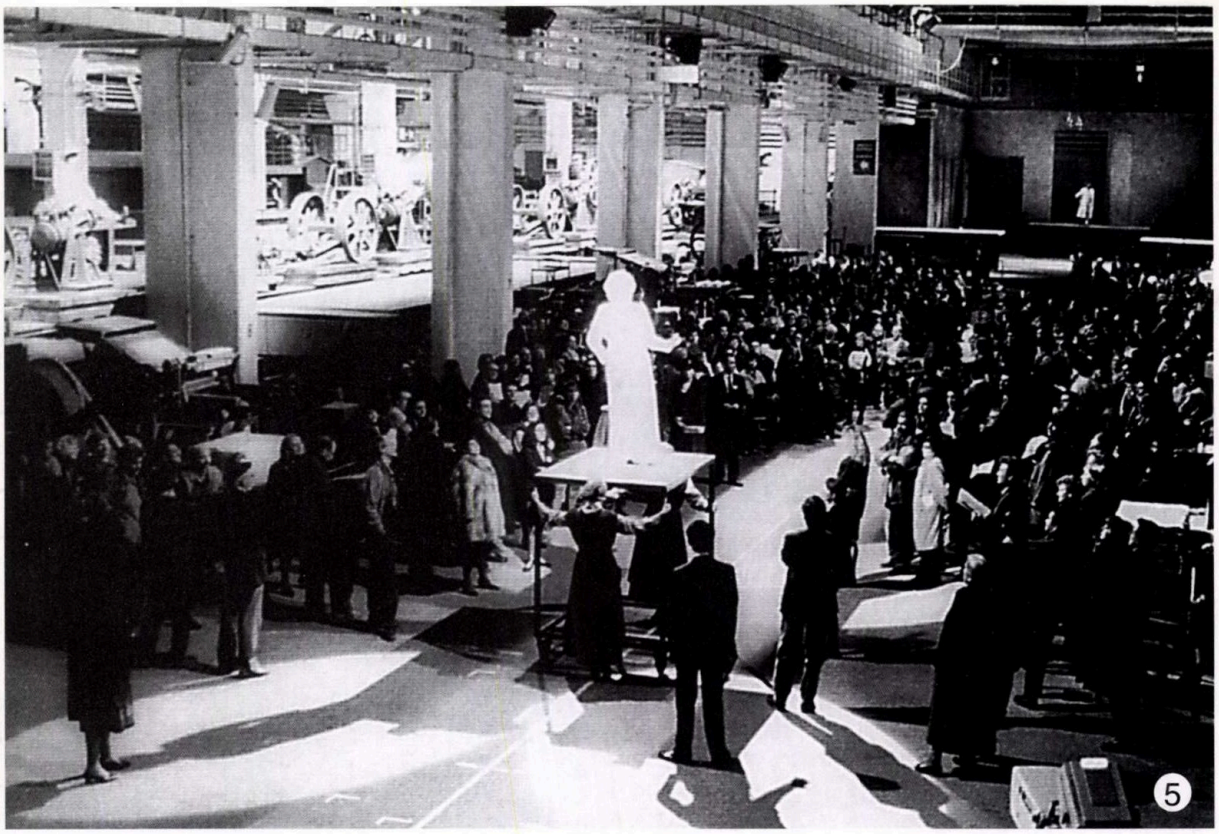
2

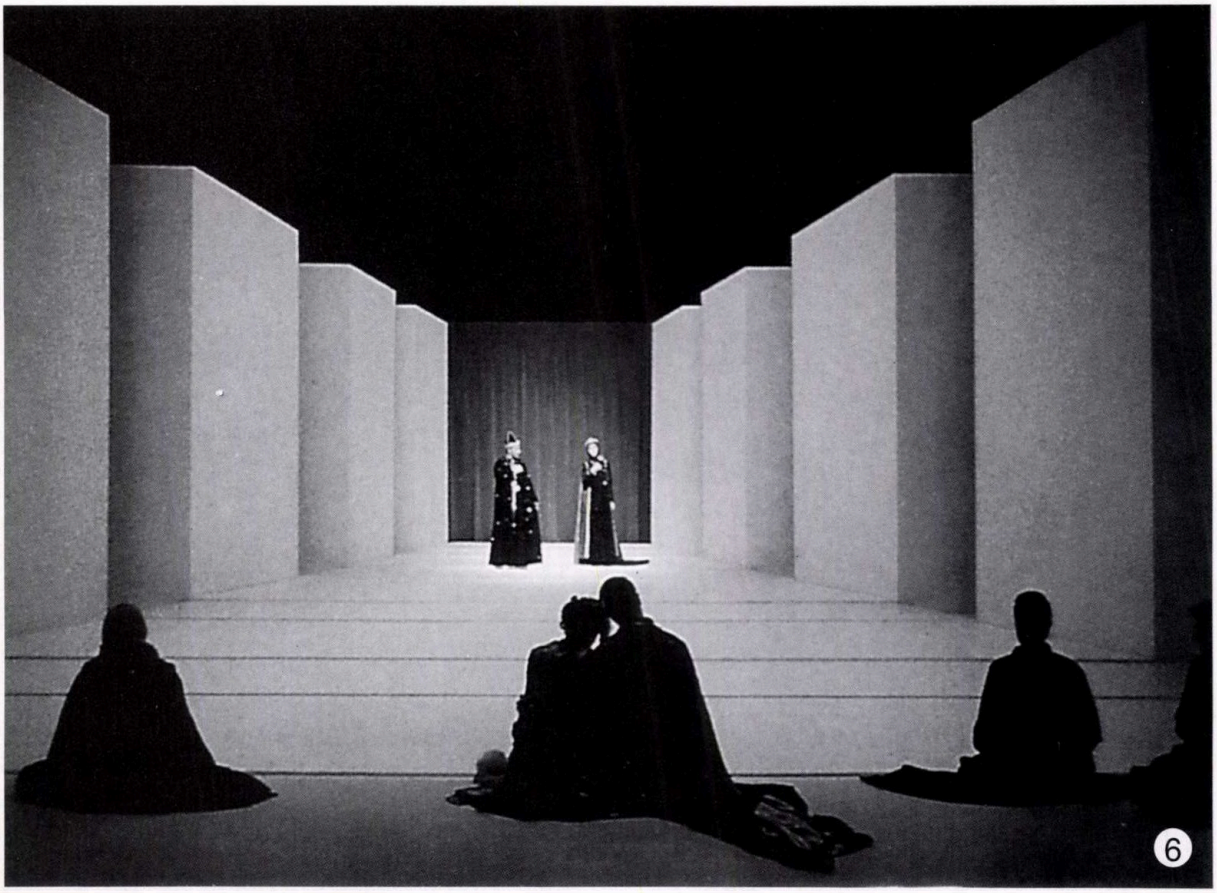


3

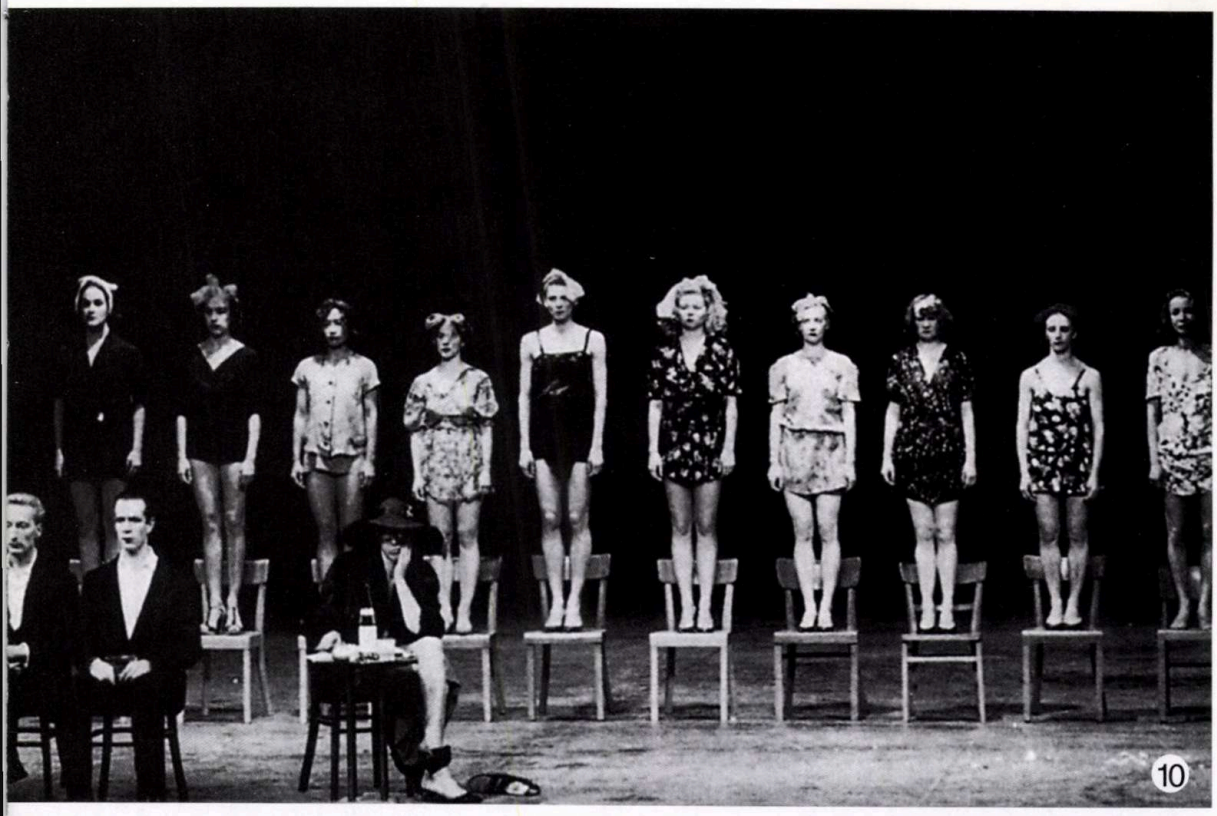


4


5


6

Biblio... Ge...
...
TARGU MUREȘ



10

11

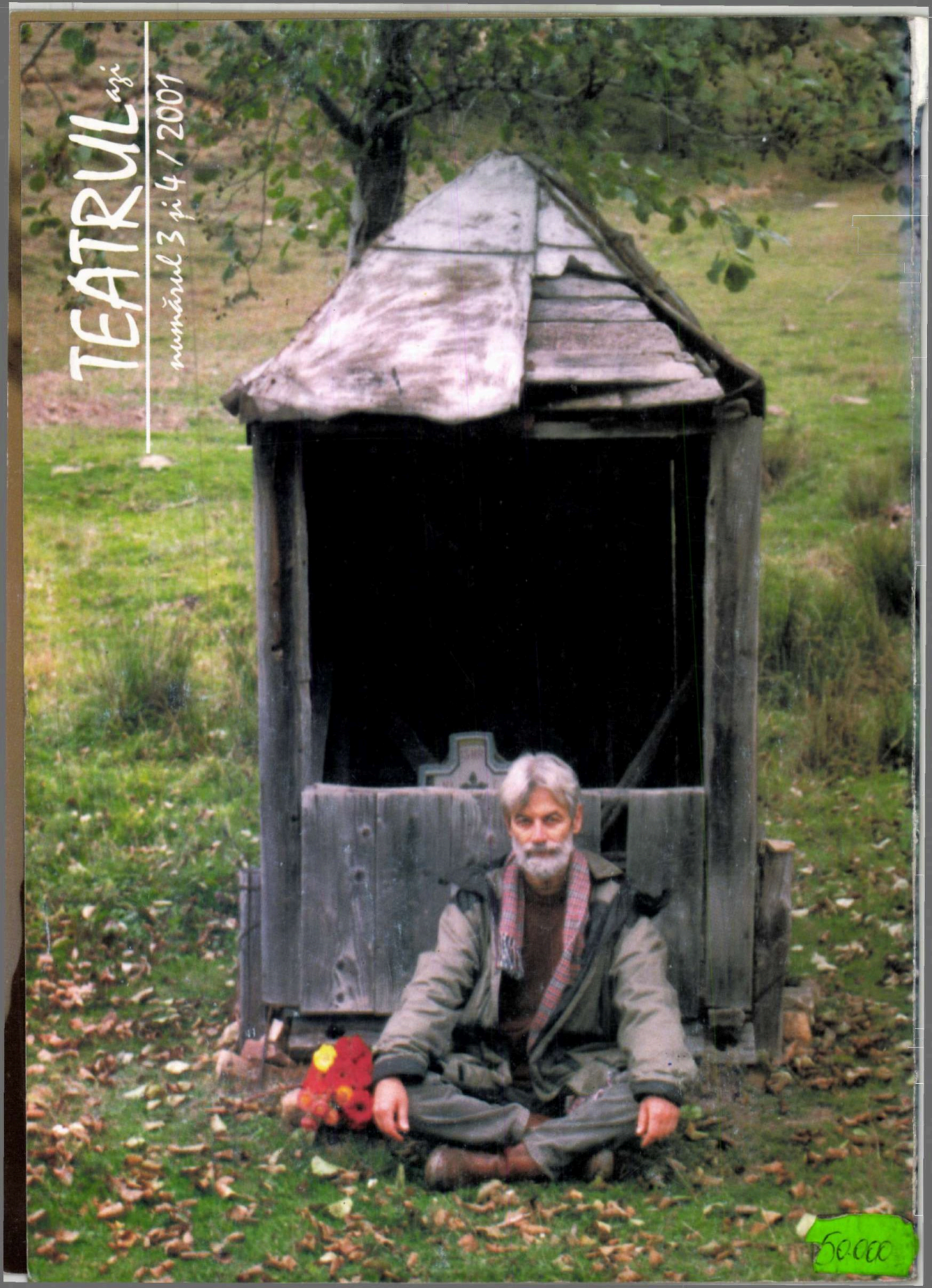
I 3818

TEATRUL azi

numărul 3 și 4 / 2001

TEATRUL azi

numărul 3 și 4 / 2001



50.000

GALA PREMIILOR UNITER

EDIȚIA A VIII-A

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TARGU-MUREȘ

2 APRILIE 2001

840.654 P

SENATUL UNITER

a hotărât acordarea următoarelor premii:

PREMIUL DE EXCELENȚĂ:

LIVIU CIULEI

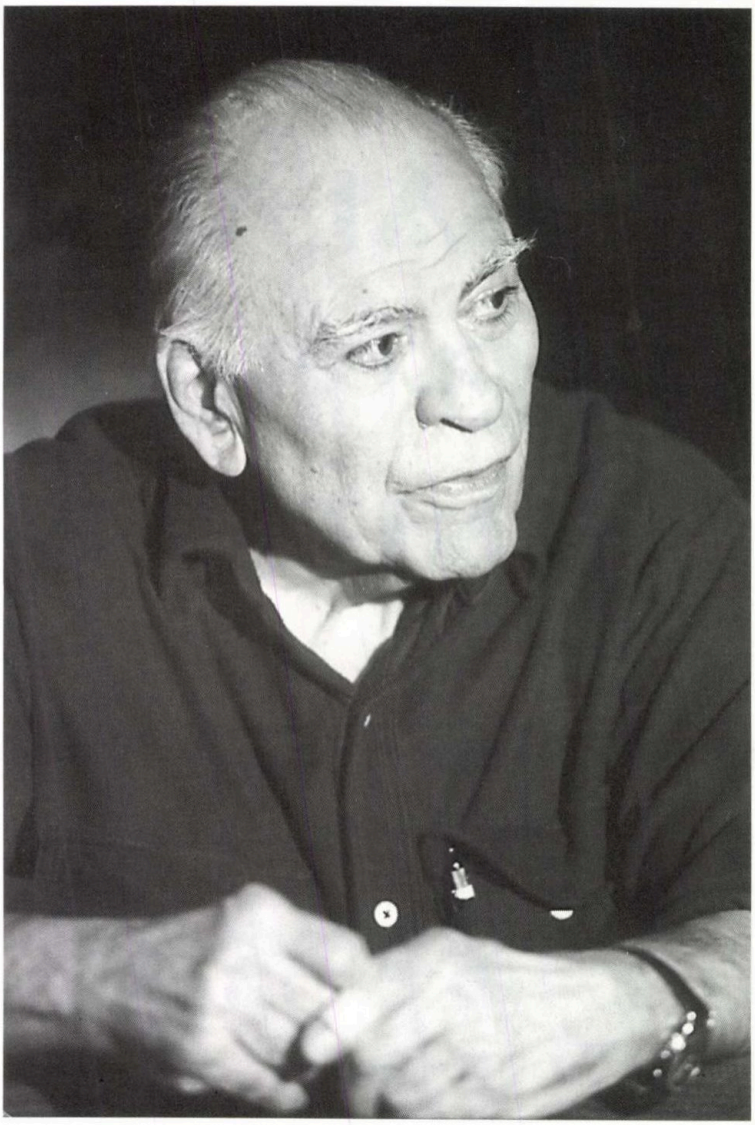


Foto:
Florin BIOLAN

RODICA TAPALAGĂ

PREMII

PENTRU

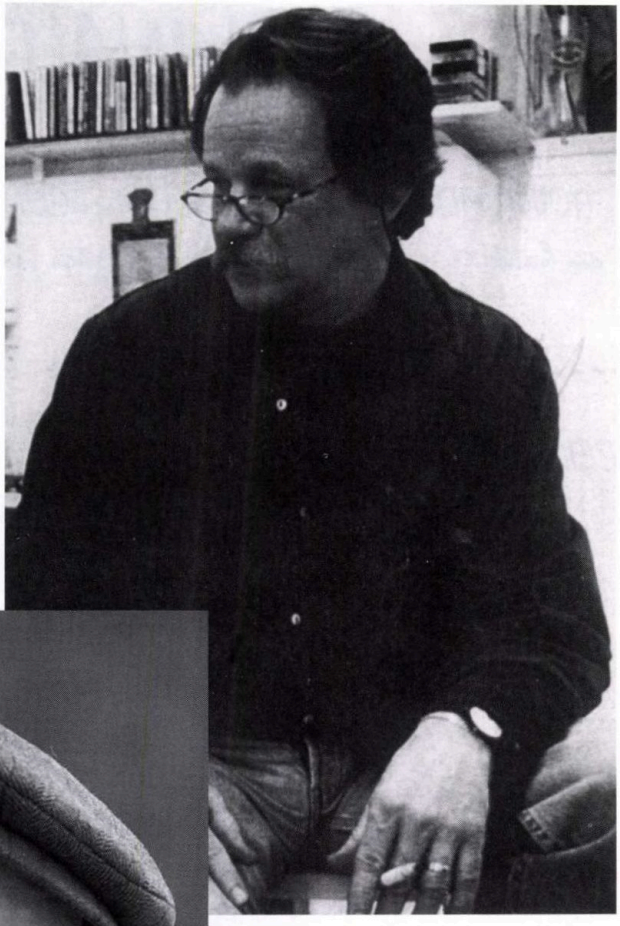
ÎNTREAGA

ACTIVITATE:

ION LUCIAN

CĂTĂLINA BUZOIANU

PREMII PENTRU ÎNTREAGA ACTIVITATE:



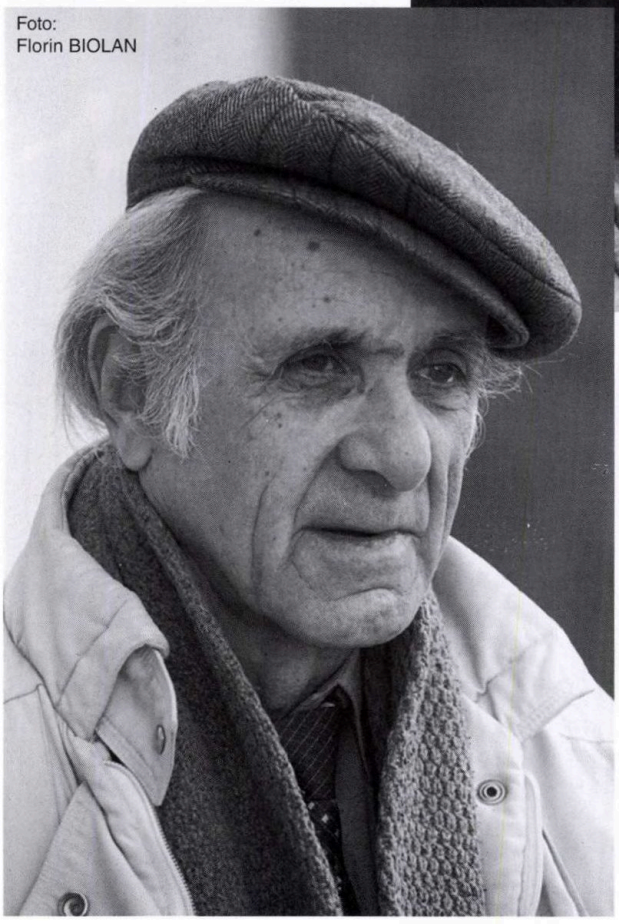


Foto:
Florin BIOLAN

HELMUTH STÜRMER

ȘI

CONSTANTIN PARASCHIVESCU

NOMINALIZĂRI

Juriul format din criticii de teatru:
DOINA MODOLA, FLORICA ICHIM *şi* CONSTANTIN PARASCHIVESCU
au hotărât următoarele nominalizări pentru stagiunea 1999–2000

CEL MAI BUN SPECTACOL:

SARAGOSA – 66 DE ZILE

de Alexandru Dabija

după Jan Potocki

Regia:
ALEXANDRU DABIJA

Teatrul Odeon

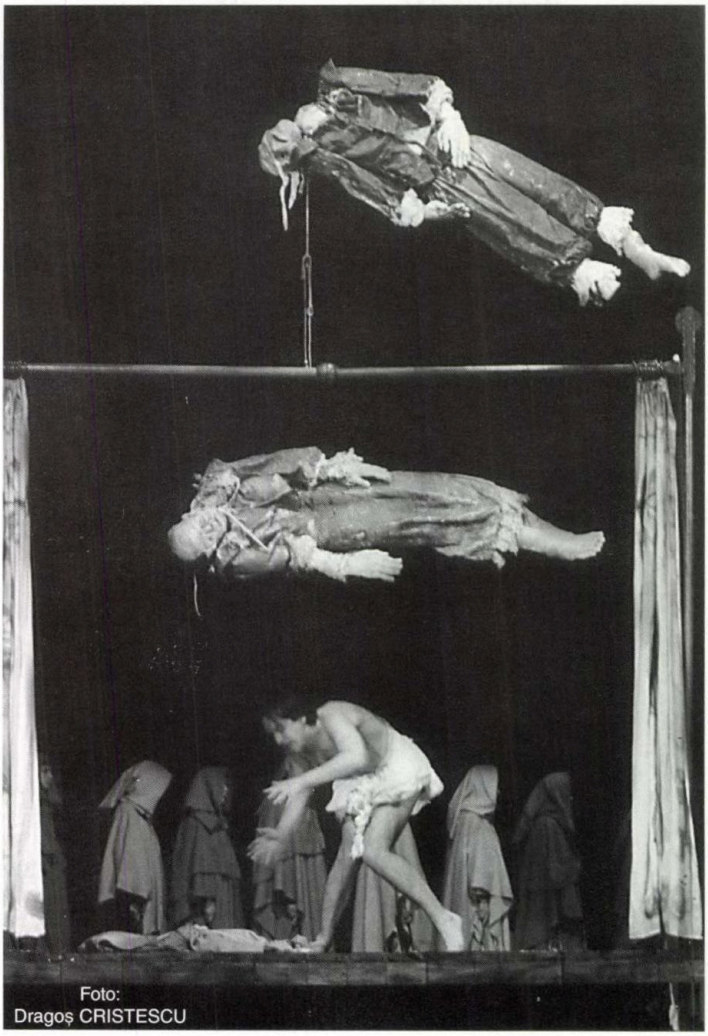


Foto:
Dragoş CRISTESCU

O SCRISOARE PIERDUTĂ

de Ion Luca Caragiale

Regia: ALEXANDRU TOCILESCU

Teatrul Național București

MIZANTROPUL

de Molière

Regia: TOMPA GABOR

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj

Foto:
Florin
BIOLAN

CEA MAI BUNĂ REGIE:

FELIX ALEXA

pentru regia spectacolului „Nunta lui Krecinski" de Suhovo-Kobâlin – Teatrul Național București

Foto: Florin BIOLAN

Foto: Florin BIOLAN

CLAUDIU GOGA

pentru regia spectacolului „Portret de criminal" de S. Mrożek și „Cerere în căsătorie" de A.P. Cehov – Teatrul Dramatic „Sică Alexandrescu" – Brașov

ANCA BRADU

pentru regia spectacolului „Deșteptarea primăverii" de Wedekind – Teatrul Național Târgu-Mureș

Foto:
Florin
BIOLAN

CEL MAI BUN ACTOR:

ȘTEFAN IORDACHE

pentru rolul titular din „Barrymore"
de William Luce – Teatrul Național București

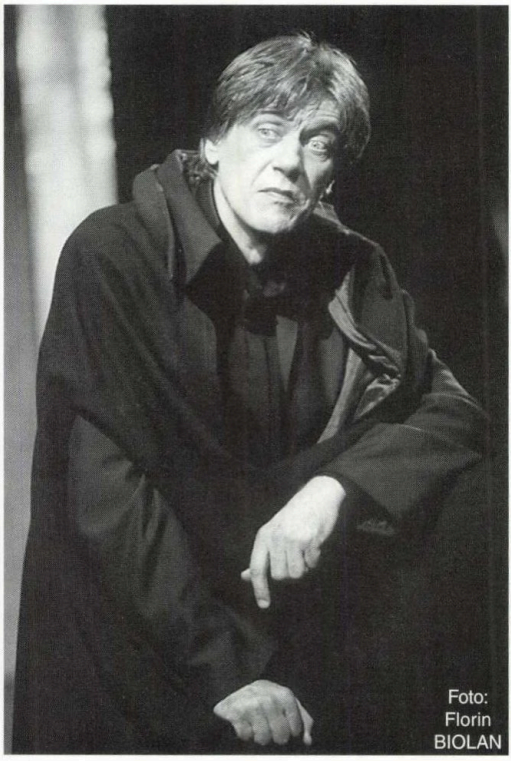


Foto:
Florin
BIOLAN

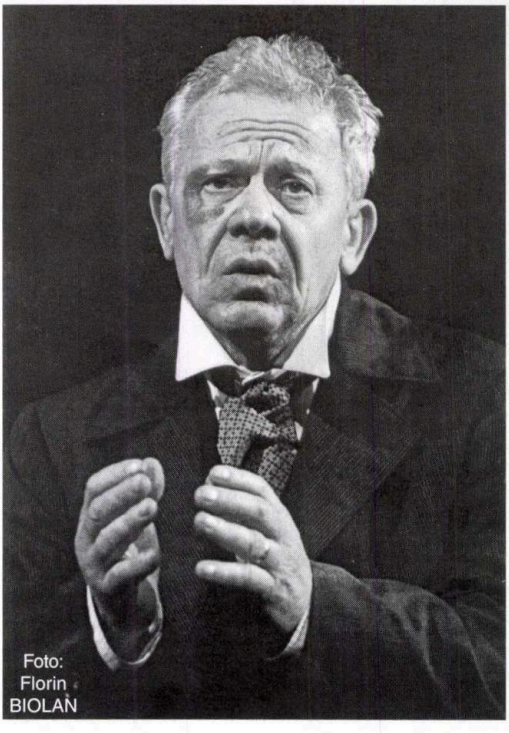


Foto:
Florin
BIOLAN

MARCEL IUREȘ

pentru rolul titular din „Hamlet"
de Shakespeare – Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra"

VALENTIN URITESCU

pentru rolul RASPLUEV din „Nunta lui Krecinski" de Suhovo-Kobâlin – Teatrul Național București

CEA MAI BUNĂ ACTRIȚĂ:

MIHAELA ARSENESCU WERNER

pentru rolurile: OGUDALOVA din „Fata fără zestre" de Ostrovski și ELIZA din „Pelicanul" de Strindberg Teatrul Național „Vasile Alecsandri" – Iași

Foto: L. MANOLIU

MAGDA MUGUR

pentru rolul DOAMNA PONZA din „Așa e (dacă vi se pare)" de Luigi Pirandello – Teatrul Național Craiova

OANA PELLEA

pentru rolul CATARINA din „Îmblânzirea scorpiei" de Shakespeare – Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra"

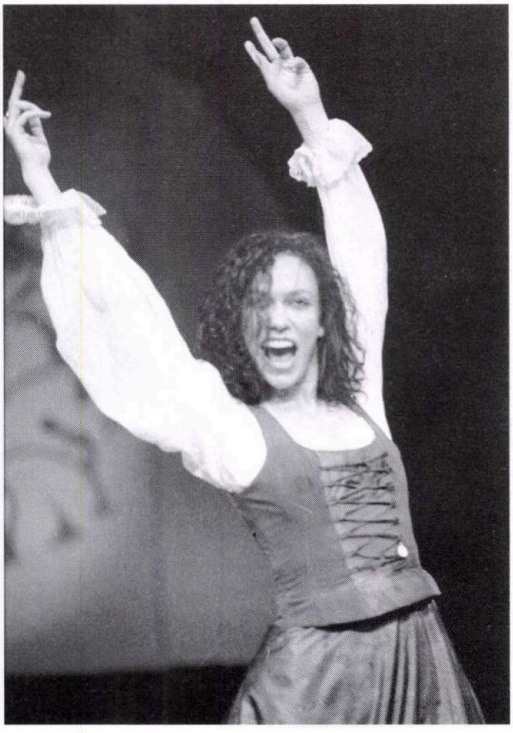


Foto: Florin BIOLAN

CEA MAI BUNĂ SCENOGRAFIE:

LIA MANȚOC și HELMUTH STÜRMER

pentru scenografia la spectacolul
„Așa e (dacă vi se pare)"
de Pirandello – Teatrul Național Craiova

IRINA SOLOMON și DRAGOȘ BUHAGIAR

pentru scenografia la spectacolul „Saragosa – 66 de zile"
de Alexandru Dabija după Jan Potocki și cadrul scenografic la Festivalul Humorror – Teatrul Odeon

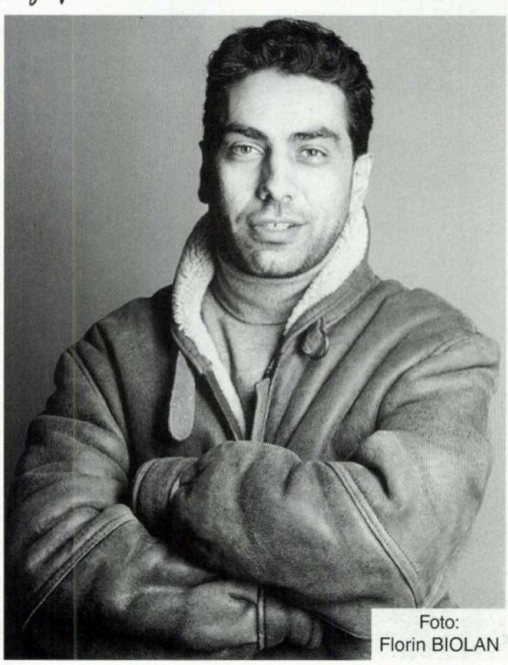


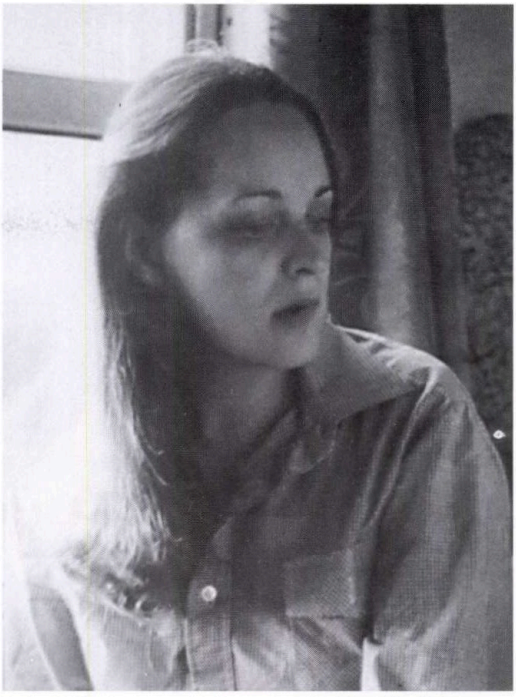
Foto: Florin BIOLAN

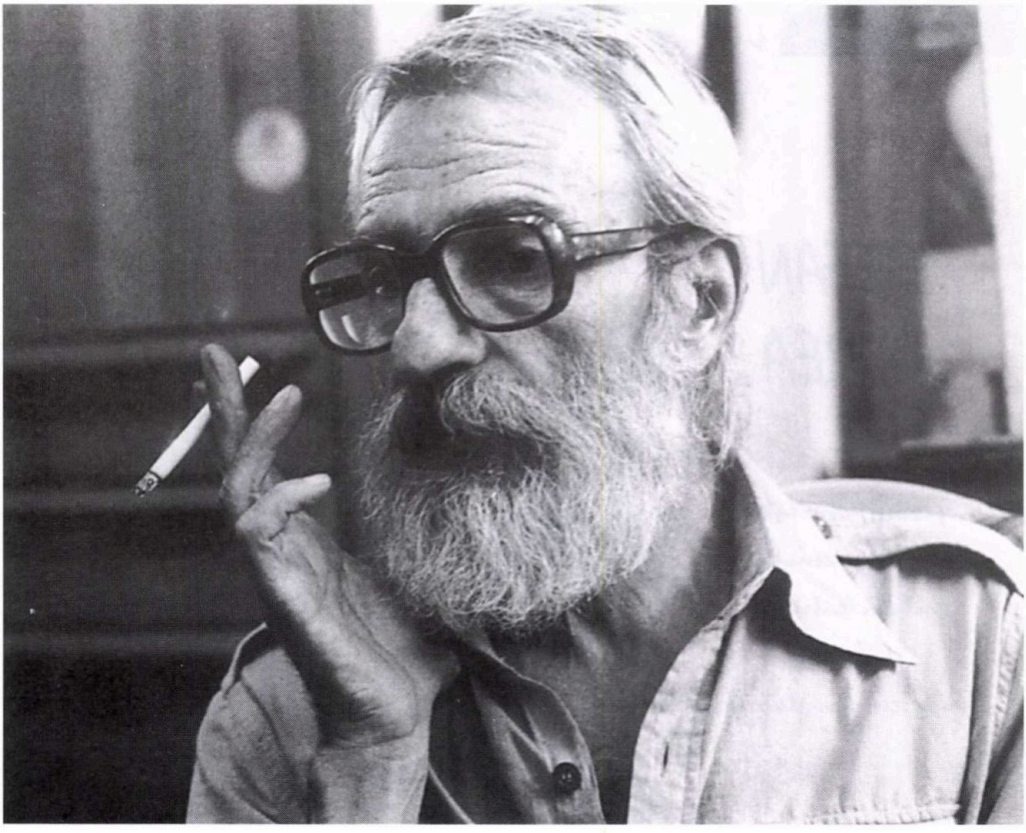
ANCA PÂSLARU

și

SEVER FRENȚIU

pentru scenografia la spectacolul
„O scrisoare pierdută"
de Ion Luca Caragiale – Teatrul Național București





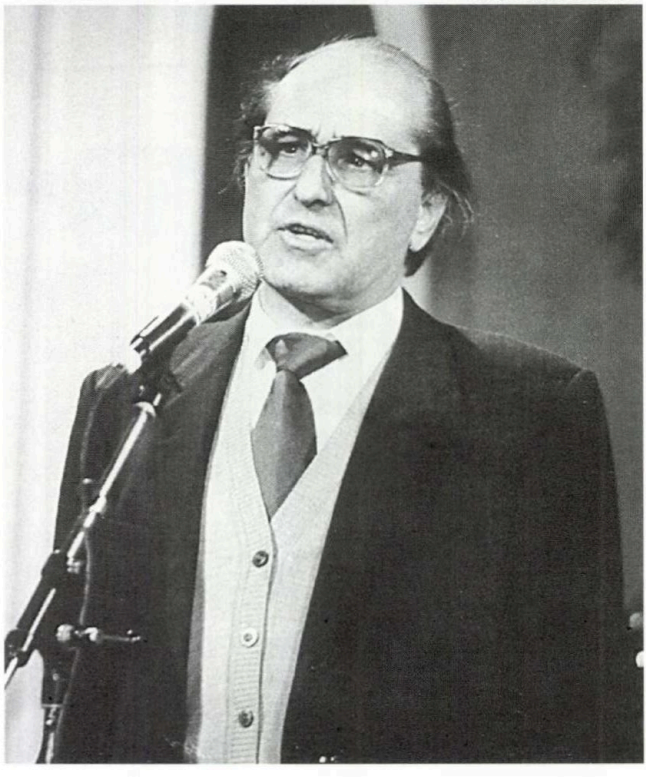
CRITICĂ TEATRALĂ:

Foto: Florin BIOLAN

ALICE GEORGESCU

pentru activitatea în domeniul criticii teatrale

Foto: Paul ANTONIU



ȘTEFAN OPREA

pentru activitatea în domeniul criticii teatrale și volumul „Eminescu – om de teatru"

ALEXANDRU FIRESCU

și

CONSTANTIN GHEORGHIU

pentru volumul

„Istoria Teatrului Național din Craiova"

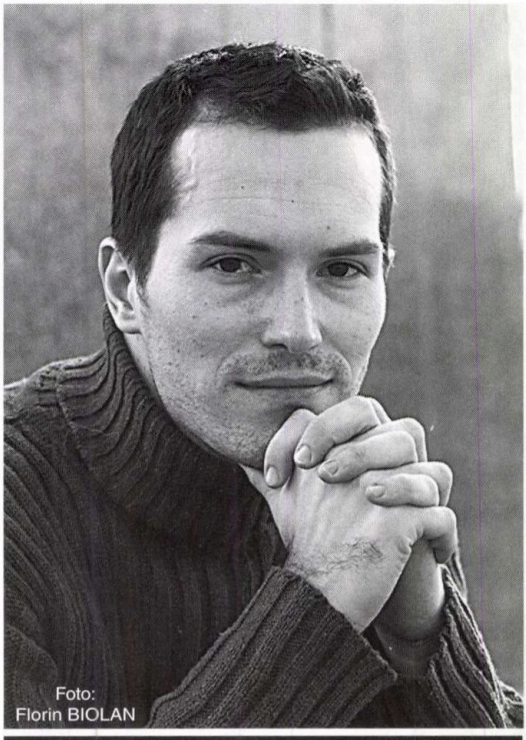


Foto:
Florin BIOLAN

DEBUT:

DAN VASILE

pentru regia spectacolului
„Pelicanul" de Strindberg
Teatrul Național „Vasile Alecsandri" Iași

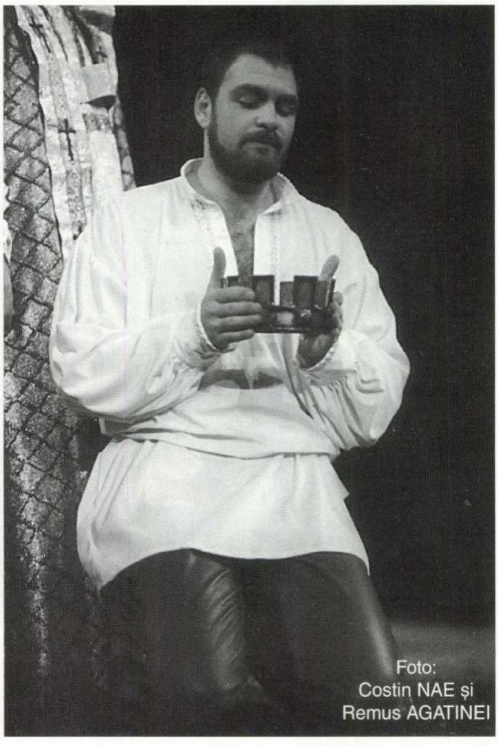


Foto:
Costin NAE și
Remus AGATINEI

Foto: Cornel MIFTODE

MARIUS CHIVU

pentru rolul HENRIC II din
„Becket" de Jean Anouilh
Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra"

CLARA FLORES

pentru rolul DOAMNA INA TERRE din
„La Dallas" de Oliver Butkovski – Teatrul
Tineretului – Piatra Neamț

SOCIETATEA ROMÂNĂ DE RADIODIFUZIUNE, DEPARTAMENTUL TEATRU RADIOFONIC

propune pentru premiul pentru Teatru radiofonic – stagiunea 1999–2000

1. 59 de minute de așteptare

de Charles Charras, în regia lui ION VOVA

2. Dialog fantastic

după „Cugetările sărmanului Dyonis" de Mihai Eminescu și „Corbul" de Edgar Allan Poe, în regia lui GAVRIIL PINTE

3. Grand Hotel

de Gabriela Pantel, în regia lui MIHAI LUNGEANU

Juriul Concursului UNITER „Cea mai bună piesă românească a anului 2000", compus din actrița IRINA PETRESCU, și din criticii IRINA COROIU și DAN C. MIHĂILESCU, a decis să nominalizeze în Selecția finală următoarele piese:

IUDA SAU DESTINUL ADEVĂRULUI de Alexandru Bidian,
DUELISTUL de Petre Barbu,
ON AIR de Emil Mladin,
W.W.W.NONSTOPRO de Peter Anghel,
CONSPIRAȚIE ÎN SINAGOGĂ de Andreea Vălean.

Dintre aceste nominalizări, Juriul a hotărât, în unanimitate, să desemneze câștigătoare piesa W.W.W.NONSTOPRO de Peter Anghel, pseudonimul scriitoarei Alina Nelega.

Concursul, publicarea piesei și Premiul sunt finanțate printr-un grant al Fundației Principesa Margareta a României. Premiul este oferit în seara Galei Premiilor UNITER, când este lansat și volumul cu piesa câștigătoare.

JURIUL FINAL

SANDA MANU MIRCEA RUSU
ALEXANDRU DARIE ȘTEFANIA CENEAN
CRISTINA MODREANU

PREMIUL CRITICII

12 PENTRU GENERAȚIA 2000:

Biroul Secției române a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (AICT) a hotărât acordarea premiului său unui GRUP DE TINERI CREATORI *care a dat strălucire anului teatral 2000:*

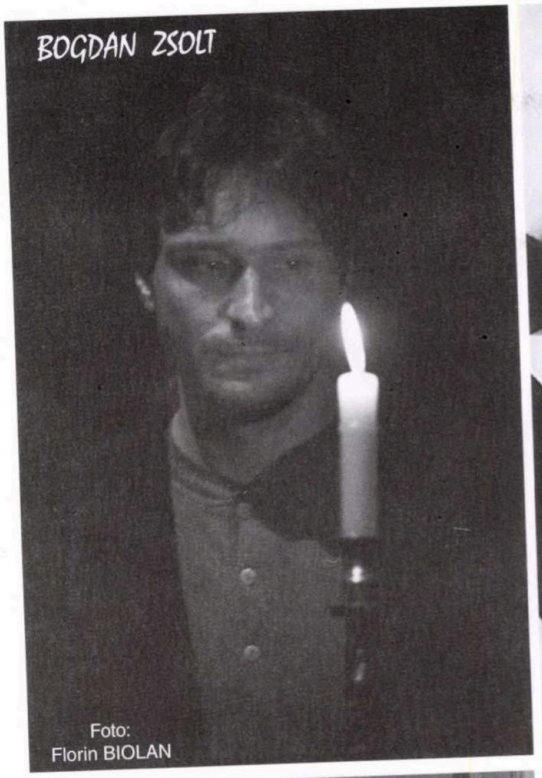
FELIX ALEXA, CLAUDIU GOGA – *regizori*
MARIUS STĂNESCU, BOGDAN ZSOLT, GEORGE IVAȘCU – *actori*
BIANCA ZUROVSKI, ANTOANETA ZAHARIA – *actrițe*
DIANA RUXANDRA ION – *scenograf*
THEODORA HERGHELEGIU – *teatru alternativ*
CRISTINA MODREANU – *critic teatral*
ALINA MOLDOVAN, MIHAI IANCU – *manageri teatrali*

CRISTINA MODREANU

Foto:
Florin BIOLAN

MARIUS STĂNESCU

Foto:
Florin BIOLAN

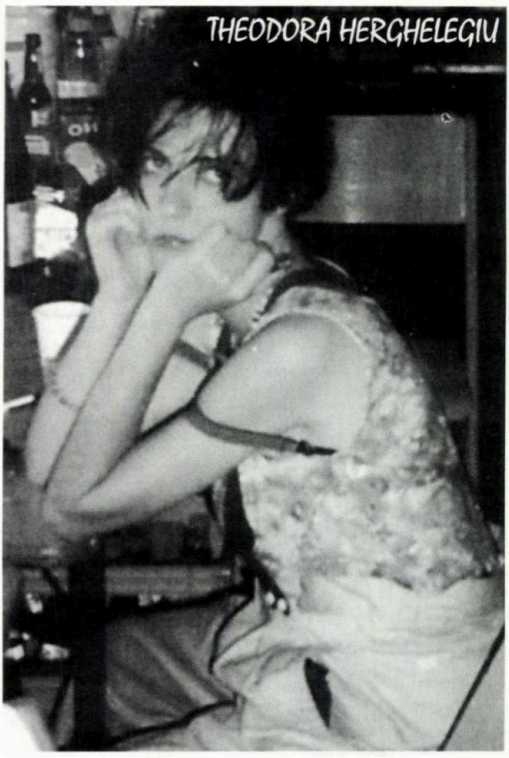

BOGDAN ZSOLT
Foto:
Florin BIOLAN

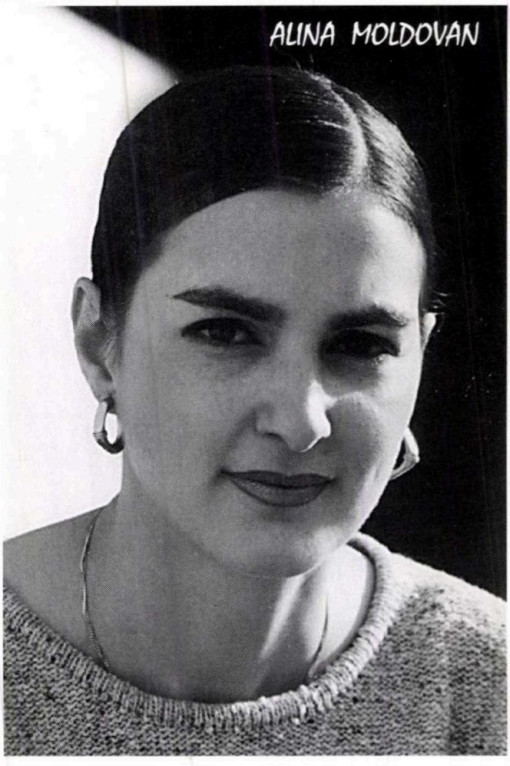
BIANCA ZUROVSKI

GEORGE IVAȘCU

ANTOANETA ZAHARIA
Foto:
Florin BIOLAN

Foto:
Zoltan LOSENCZ
DIANA RUXANDRA ION


THEODORA HERGHELEGIU


ALINA MOLDOVAN

MIHAI IANCU

Mihai Popescu și destinul său

(fragmente de jurnal)

Publicând volumul Margaretei Andreescu despre Mihai Popescu, multe persoane ne-au telefonat, solicitat cartea și oferit materiale sau documente despre marele actor. O rudă apropiată a acestuia ne-a pus la dispoziție unul dintre „jurnalele" din perioada vieneză. În completarea textului pe care l-am oferit cititorului sub titlul *Ursit scenei: Mihai Popescu,* în seria „Galeria Teatrului Românesc", reproducem mai jos un fragment din jurnal, promițând completări ulterioare.

5 Aprilie 1943. Ultimele trei zile au fost îngrozitoare. Astă-seară pentru prima dată mă simt ceva mai bine. Am avut aceleași complexe ca și acum patru ani. Îngrozitor! Cum am putut rezista atunci?! Cauza este probabil timpul ploios și rece care a intervenit brusc și noul rol care mi-a reînviat în minte greutățile de care m-am lovit atunci.

Ce se va întâmpla cu *Figaro?* Ar fi o ocazie, ca acum patru ani la Sărindar și la începutul carierei mele la Ventura. Rolul însă a fost făcut aici de cei mai buni actori și n-au să se sperie ei tocmai de mine. Nu trebuie să-mi închipui nimic. Succesul, ca și insuccesul, vine când te aștepți mai puțin.

8 aprilie. Nu se mai joacă *Figaro.* S-a terminat cu tot chinul. Kurz und schimerzlos.

9 iunie. N-am mai avut noroc. Am mai trecut pe lângă un rol *(Troilus),* însă nu s-a putut juca. Cu toate că voi mai juca, anul acesta s-a încheiat. Mă simt cam plictisit.

26 iunie. Noul rol în *Johanna* îmi face greutăți. Mă căznesc să scot din el mai mult decât se poate și atunci sunt cam rece și cam strident. Am căpătat și frică. Aber ich muss du mit fertiz werden.

18 iulie. Deci astăzi mi-a plăcut să fiu cu ea și în ultimele două zile am crezut că o omor. Nu cred că sunt eu de vină; sau vina mea este mult mai mică. Astăzi am premieră la *Johanna.* În două săptămâni s-a terminat cu totul. Ce se va mai întâmpla? Se va termina războiul? Ce se va întâmpla cu familia mea?

22 iulie. Iltz a angajat un nou actor care joacă în stagiunea viitoare pe Mortimer. Dacă va fi bun, cu siguranță că la anul mă va concedia. N-are nevoie să ție un străin când are atâția în genul meu. Când mă voi învața minte să nu mai fiu sentimental față de nici un director. Trebuie să mă conving odată pentru totdeauna că fiecare nu-și face decât interesul lui și gentilețea pe care o arată celorlalți este numai ocazională. Ce să fac? Să mă duc să vorbesc cu el? Ce să-i spui? Îngrozitoare meserie. Cum să fac să ies din mediocritatea asta în care am intrat în Volkstheater?

24 iulie. Astăzi am avut o zi îngrozitoare. Care este motivul nervozității ăsteia omorâtoare? Ambiția, naivitatea, frica de viitor. Nu știu ce să fac! Cum să

reacționez? Ce voi face în viața mea în țara asta așa de tristă, așa de isterică și de apăsătoare?

31 iulie. Toate au trecut. Premiera de astă-seară a fost destul de bună. Mâine plec spre casă. Ce se va întâmpla? Aș vrea să mă întorc. Pentru prima oară am impresia că nu mai sunt un străin și că aparțin întrucâtva și lor. Ce comică este viața.

7 august. Am ajuns la București. Speranța că voi fi mai liniștit s-a dus. Mă simt străin și este atâta zgomot încât mă simt ca într-un vis. Blestemata asta de plecare și casa noastră așa de caldă și de prost împărțită îmi răsucește nervii.

13 august. Nu mai pot pleca. Îmi vine să înnebunesc. Nu știu de ce? Cum voi rezista la tot ce se va abate peste mine. Dacă voi începe să lucrez, poate va trece timpul mai repede.

20 august. Cu fiecare zi se apropie termenul când ar trebui să plec. Lucrul la *Strigoii* este imposibil. Trebuie să mă aclimatizez din nou cu țiganii ăștia; și dacă mă aclimatizez nu este și mai rău. Câteodată aș vrea să mor.

2 septembrie. Am rămas aici. Sbuciumul din jurul plecării m-a obosit peste măsură. Efortul să mă stăpânesc la repetiții în fața idioților mei de camarazi mă cheltuiește și mai mult. De mult n-am repetat așa de prost și de rece. Teatrul nostru este îngrozitor de înapoiat și eu sufăr cel mai mult din pricina asta.

5 septembrie. Astă-seară abia la 11 mi-am venit în fire și am impresia că am devenit iar cel vechi. Dacă joc așa pe Oswald cred că ar putea merge. Să sperăm că n-am să pierd firul ăsta pe care l-am găsit acum.

7 septembrie. Ce curios?! Textul nemțesc este mult mai ușor de jucat și rolul este mult mai clar. Nu cred că este numai o scădere a traducerii, ci limba noastră este mai primitoare și are o sintaxă prea simplistă.

13 octombrie. N-am mai scris de atâta timp. Am fost prea ocupat. Premierele mi-au ieșit foarte bine; cel puțin pentru mentalitatea de aici. Scrisorile de la Viena m-au chinuit prostește și mi-au făcut urâtă cealaltă viață a dragostei. Părinții mei sunt foarte mândri și mulțumiți de mine. Poate că timpul care-mi mai rămâne de petrecut aici va fi mai frumos acum că și Erika s-a mai liniștit. Câtă muncă! Cât zbucium! Câtă nesiguranță!

26 octombrie. Timpul acum se scurge de la sine. Când lucrurile merg după dorința ta trece și viața mai ușor. Pe urmă fiecare clipă îți este ocupată și atunci nu te poți gândi prea mult. Oamenii aici sunt mult mai veseli și mai ușori și atunci atmosfera din jurul tău este mult mai optimistă. Viitorul nu te chinuiește ca la Viena.

16 noiembrie. Voi pleca cu siguranță. Am impresia că acum Rebreanu este hotărât să mă lase. Ca întotdeauna muncesc cam puțin și mă simt slab și lipsit de energia trebuincioasă.

20 noiembrie. Au început iar greutățile cu plecarea. Oamenii îmi fac o impresie îngrozitoare. Sunt așa de ușuratici și de isterici că atunci când ai nevoie de ei viața ți se pare un infern. Astă-seară am simțit că aș muri dacă nu voi pleca.

Ce ar fi dacă m-aș duce voluntar? Ar fi poate un început să ies din copilăria asta în care mă sbat de zece ani. Ar fi și o palmă idioților și bandiților ăștia.

1 decembrie. Astăzi în tramvai am văzut un băiat tânăr invalid. Era orb, orbrazul înnegrit de pulbere și-i lipseau amândouă mâinile de la cot în jos. Fața lui pierduse orice fel de expresie: sta cu capul în jos într-o atitudine de animal bolnav. Când te gândești că noi ne luptăm pentru bine și pentru frumos și iată rezultatele. Fiindcă astea sunt rezultatele de vreme ce nu le poți împiedica.

5 februarie 1944. Poimâine plec. Din nou am suferit ca un câine. De data asta am cunoscut pentru prima oară intriga. Este într-adevăr o invenție drăcească. Sunt cam obosit și n-am timp nici măcar o zi să-mi adun gândurile înainte de plecare și să mă concentrez. Cu ce m-am ales din cele șase luni petrecute aici? Este un progres artistic și o experiență de viață? Simt însă o umbră de îmbătrânire. Doamne, ajută-mă să pot să muncesc din greu. Nu poate decât să-mi folosească. Coraggio!

6 septembrie. Probabil că voi pleca din nou la București. Scena cu Erika a fost îngrozitoare. Viața mea cu ea este un martyrium câteodată. Când mă voi mai putea întoarce? Ce voi face în România? Războiul se va termina însă în câteva săptămâni. Va începe un timp de turburări, de omor, de nebunie. Dacă aș putea cel puțin de-acum înainte să-mi fac o viață mai clară și mai productivă.

Totul este o închipuire. Astăzi este o frumusețe afară; lumea lui Dumnezeu este minunată și totul nu-mi mai apare așa de negru. Atmosfera de mică burghezie pe care o răspândește Erika în jurul meu și felul ei sentimental, mieros și speriat de a iubi mă enervează peste măsură. Frica că în Germania nu-mi voi putea câștiga existența și voi ajunge un biet cabotin bătând pe la ușile teatrelor; conștientă că sunt incapabil să mă lupt cu viața ca ceilalți îmi amărăște zilele peste măsură câteodată. Acum sunt aici, mă voi liniști, vreau să mă ocup numai de mine și să-mi repar nervii.

10 octombrie. Funcționarii Legației din Berlin când au venit aici au fost așezați de proprietăreasa vilei (care nu cunoștea pe nimeni) la aceeași masă cu servitorii. Când au văzut așa, s-au sculat și-au plecat. Ce lipsiți de instinct și cum își sapă singuri groapa în care se vor prăvăli.

13 octombrie. Ieri am sta de vorbă cu Românii de aici despre teatrul din București. Cei mai simpli iau teatrul ca o desfătare mondenă unde te amuzi și poți vedea lucruri agreabile și toalete frumoase. Ceilalți sunt mai pretențioși, își închid sufletul și caută să înțeleagă cu capul; nu sunt însă așa de rafinați încât să-și facă o lume a intelectului. Limba românească așa cum este vorbită de mulți sună îngrozitor când discuți probleme de artă. Cei care discută n-au trecut lucrurile destul prin suflet; superficialitatea, culoarea dialectală cu care vorbesc și tonul dialectal mă descurajează imediat să mai pot vorbi cu ei.

16 octombrie. Astăzi ni s-a spus că Ungaria a capitulat. Germanii ar fi putut ocupa Buda Pesta. Războiul merge mai departe. Ministrul Stănescu a protestat contra internării și contra regimului prost. Este interesant de văzut

urmările. Internarea noastră aici este foarte prost organizată (chiar în rău). Fiecare grupă are un tratament aparte care deosebire nu are un scop, ci este rezultatul unei dezordini (după părerea mea). Germanii dovedesc în felul cum ne tratează nimic altceva decât răutate, prostie și mândrie oarbă.

17 octombrie. Acum când învăț italienește și văd că nu mă pot concentra destul și mintea mea nu este destul de ageră pentru asemenea lucruri îmi vin în minte amintiri de atunci când lucram cu tata. – Tu să pleci din casa mea. – Nu pot să uit asta. Mi se urcă tot sângele în cap când mă gândesc. Felul lui sfătos, slab și isteric de acum mă scoate din minte.

Astăzi ne-au sosit doi polițiști în casă care ne-au încunoștiințat că totul este oprit. – Wir wollen aber grossgözig sein und so dörfen Sie in den kof spagiem geber. Avem voie să scriem oricui. Probabil ca să vadă în ce cercuri trăiam.

20 octombrie. Germanii nu știu să vorbească. Când au să ne comunice cel mai natural lucru – să venim până la 9 1/2 la Frühstück – o fac cu aroganță și răceală.

24 octombrie. Citesc viața lui Talleyrand de Duff Cooper. Un jouisseur teribil de inteligent și de talentat. Echilibrul European pe care l-a creiat el era modalitatea pentru el de a trăi în pace și de a se bucura de viață. A făcut mult bine omenirii, involuntar, vrând să trăiască el comod. Cu inteligența lui pătrunzătoare a văzut adevărul. Inteligența și talentul pot scuza celelalte scăderi ale lui: cinismul, amoralitatea etc. pentru că au fost creatoare. Cine știe însă dacă este în stare să contrabalanseze însușirile rele prin alte calități? Cine poate să o facă cu inima senină? Nimeni! Cine o face, o face fiindcă așa îi este firea. Fiecare fie că vrea, fie că nu vrea, nu face altceva decât să-și trăiască viața, chiar dacă lui nu-i face impresie.

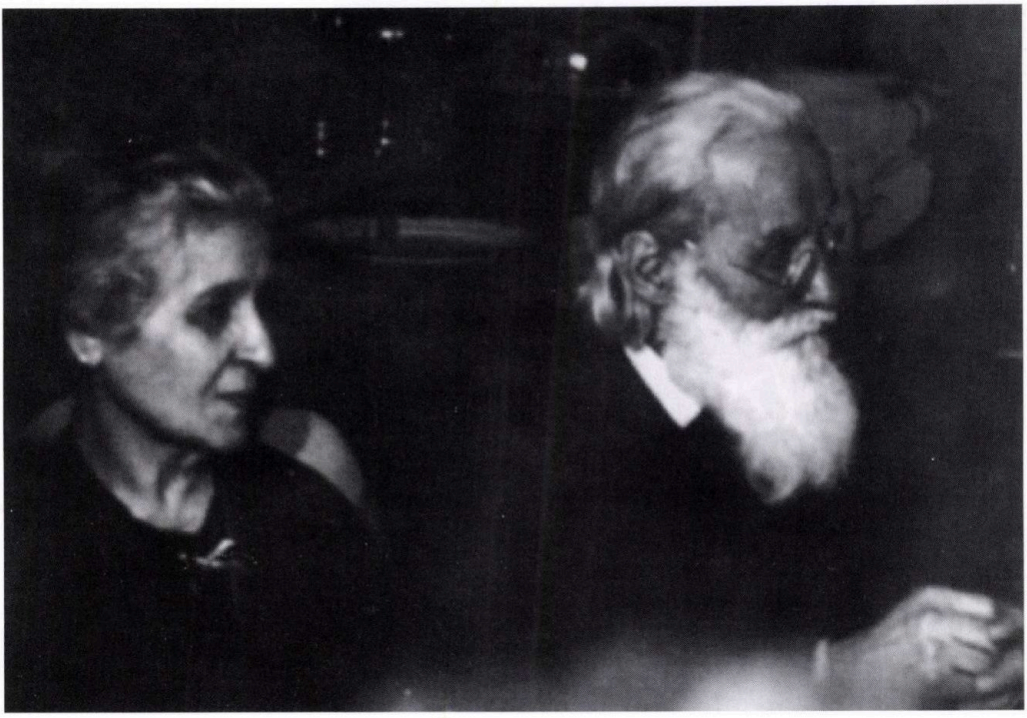
25 octombrie. Este îngrozitor cât de mult îi semăn tatei. Mă surprind luând atitudinile lui, frângându-mi degetele ca el și multe alte obiceiuri. Nervozitatea, fricile și neîncrederea de care sunt torturat sunt iarăși ale lui cu totul.

4 noiembrie. Se împlinește o lună de când am sosit aici. M-am liniștit mult. Astă seară însă mi s-a anunțat că nu mai avem voie să părăsim pragul locuinței. La București se spune că s-a prezentat o comisie la Rege care i-a adus la cunoștință că armistițiul nu este îndeplinit; în sensul că n-am fost arestați toți cei care au lucrat cu Germanii?! Ce este asta? Este începutul sfârșitului?! Unde vom ajunge?

5 noiembrie. Natura își bate joc de noi. Afară este un soare minunat.

7 noiembrie. Werner, polițistul nostru a spus lui Isărescu că diplomații germani la noi – werden wie die Schweine behandelt. Suntem victime ale tembelismului birocrației noastre sau s-au purtat ei în așa fel că au ieșit de sub protecția diplomatică?!

Părinții
actorului



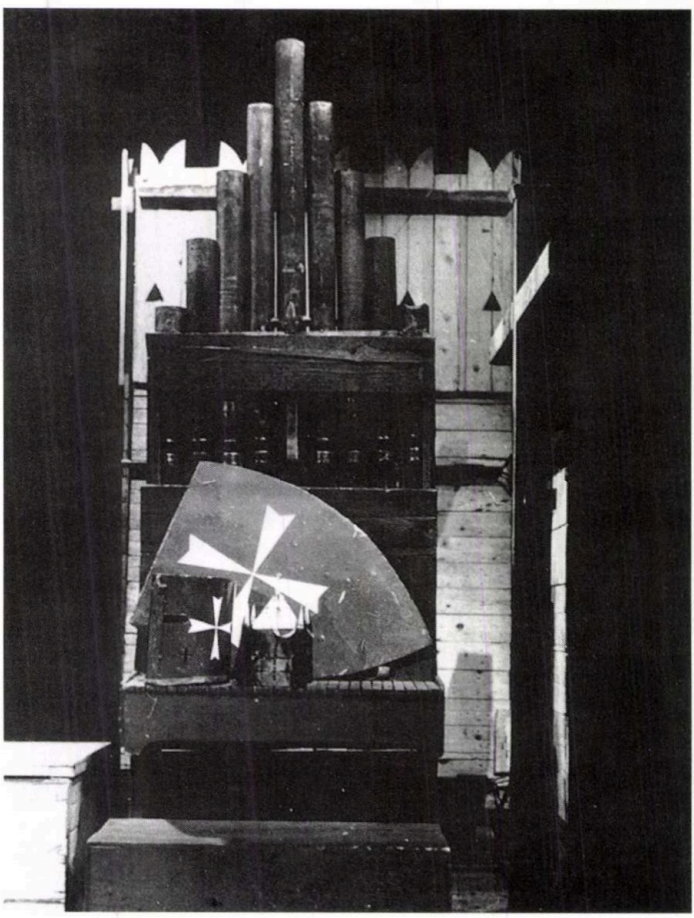
VITTORIO HOLTIER

Motto:

„Universul este o operă de artă –
de aici îi provine imperfecțiunea; ea e voită".
[Ernst Junger, „Heliopolis"]

Anii '90 ne-au găsit „neinstrumentați". Eram depresivi. Sufeream parcă o înstrăinare de propria noastră esență. Sufeream, poate, pentru viața noastră în care rezistența, răbdarea ne fuseseră prea îndelung verificate. Durerea acestei pierderi de viață nu era una obișnuită. Trecerea de la „nimic nu e permis" la „totul e permis" ni se părea neîntemeiată pentru că, era limpede, nu orice crezi că e îngăduit face parte din teritoriul libertății. Nu eram nostalgici, nu eram nici încrezători. Priveam lumea noastră așa cum se înfățișa. Bunul-simț și măsura erau tot mai carente. Miracolul artei, care până atunci concurase la „ameliorarea" realității, nu mai funcționa. Eu nu mai puteam intra, decât cu greu, într-o sală de teatru, el punea mâna tot mai rar pe uneltele de pictor scenograf.

Așa cum stăteam în holul Radioului, încercând să încropim un dialog pregătitor pentru microfon, nu aveam nici putere, nici inspirație. Aveam, în schimb, în mod cu totul paradoxal, un „look". El arăta ca un artist ce se află, într-un parpalac negru, cu fular lung și bereta pleoștită pe stânga. Eu, destul de eliberată de clișeele modei, eram într-un parpalac negru, cu fular lung și bereta pleoștită pe dreapta. Hieraticul meu companion avea atunci, ca și acum, o fragilitate specială. Cu asemenea înzestrare te poți înălța ușor la arta sublimă.



Așa l-am cunoscut pe Vittorio Holtier. Trăsătura comună și relevantă care ne-a apropiat a fost vulnerabilitatea, cu toate dezavantajele ei în lume...

Decor la
Mult zgomot pentru nimic
de Shakespeare
Teatrul din Ploiești, 1988

Julieta Ţintea: *Vă sugerez să încercăm o fişă personală şi de creaţie, pentru că nu văd cum le-am putea separa. Începutul îl fac eu şi îmi rezerv dreptul de a vă ului, cu date precise. Ştiu că sunteţi născut la 13 octombrie 1945 în Bucureşti, că aţi absolvit Institutul de Arte Plastice şi Decorative „Nicolae Grigorescu", clasa profesorului Alexandru Brătăşanu (Secţia scenografie) în 1970 şi că în 2000 aţi împlinit cifre rotunde – de viaţă (55) şi de meserie (30). Interviul care urmează se vrea un omagiu adus omului şi artistului valoros care sunteţi. Aşadar, biografia dumneavoastră vă serveşte sau nu prin inedit?*

Vittorio Holtier: Ştiu şi eu ... Pe la 14 ani hotărâsem că voi deveni pictor. Primele luări de cunoştinţă cu problemele artelor plastice au fost sub îndrumarea a trei artişti din Ploieşti, unde locuiam la vremea aceea: cu unul, un domn grafician, caricaturist notoriu în urbe, un bun pedagog al desenului (Petrescu-Pache – pălărie, butoni de aur la manşetele albe, impecabil scrobite şi invariabil înnegrite cu creion şi cărbune după fiecare şedinţă de lucru), am aşternut mulţi metri pătraţi de haşură. Un arhitect mai vârstnic, dl Nicolae Polidor, mi-a dat să mâzgălesc în acuarelă peisaje; tânărul pe atunci pictor, trecut şi el, dincolo, în „albastru", Sergiu Rugină, m-a învăţat să desenez oameni, pornind de la oase şi muşchi, după canoanele anatomiei artistice; tot el i-a îndemnat pe părinţii mei să mă trimită la Liceul de Arte Plastice din Bucureşti, pe care l-am şi absolvit în 1964. Am intrat „din prima" la secţia de scenografie. Deci, nu mai aveam să fiu pictor, ci pictor-scenograf, cum se numeşte destul de impropriu – zic eu – meseria noastră, a celor ce dăm spectacolelor spaţii, obiecte, veşminte, culoare, lumină.

J.Ţ.: *Ce v-a îndreptat spre altă meserie decât cea dorită?*

V.H.: Cred că iubirea mea pentru istorie şi pentru literatură m-a purtat spre această meserie care stă între text şi imagine – o artă de sinteză, ce are de-a face cu Shakespeare şi cu Leonardo, cu Corneille şi cu Watteau, cu Ibsen, cu neoclasicismul şi „jugendstill-ul", cu Cehov, cu arhitectura gotică şi cu mobilierul baroc, cu armurile japoneze, cu covoarele caucaziene şi bijuteriile siberiene, cu Caragiale, cu pietrele Sarmisegetuzei şi ale mayaşilor, cu spiralele ceramicii de Cucuteni, albastrul Voroneţului, păsările lui Brâncuşi, cu Wagner, cu numărul de aur şi velierele Companiei Indiilor Orientale, cu cetăţile Troiei şi ale Scoţiei, cu toga romană şi coloanele corintice – o meserie, Teatrul, care te poartă din palatele Veneţiei, prin Valhala lui Odin, până în frizeria lui Nae Girimea, de unde poţi repede sări în insula lui Prospero.

J.Ţ.: *Începuturile dumneavoastră coincid, dacă numărăm anii, cu aşa-zisul dezgheţ din 1964–1974, perioadă în care se făcea, totuşi, carte, sub îndrumarea unor maeştri.*

V.H.: Când am intrat în şcoală, la *N. Grigorescu* oficiau doi mari pictori, stâlpi ai artei româneşti contemporane: Alexandru Ciucurencu şi Corneliu Baba. Începuturile mele coincid cu epoca numită de dumneavoastră, când în Institul de Arte Plastice şi Decorative (aşa se numea Academia de Arte Frumoase atunci) se „strecurau" impresioniştii şi „arta modernă" postimpresionistă, până atunci taxată vehement drept decadentă.

L-am avut, într-adevăr, profesor pe maestrul Alexandru Brătășanu; lucra încă la Național. La clase mai mari activau Mihai Tofan, alt scenograf al *Naționalului*, de asemenea Paul Bortnovski, scenograf la teatrul *Lucia Sturdza Bulandra*, teatru în plină afirmare. Invitați la repetițiile spectacolelor la care colaborau, noi, ca învățăcei ce eram, asistam cu evlavie la tot ce se întâmpla pe scenă.

J.Ț.: *Din ce s-a inspirat proiectul dumneavoastră de diplomă la absolvirea facultății, după cei șase ani de studiu?*

V.H.: Au fost, de fapt, două proiecte scenografice: unul era pentru opera lui Richard Wagner *Olandezul zburător*, celălalt era o amenajare într-un spațiu „neconvențional" (cum se spune acum), *Troienele* de Euripide, pe ruinele de la Histria. Pe scenă am debutat, conform tipicului, la Studioul de teatru *Casandra* semnând decorurile la *Cartofi prăjiți cu orice* de Arnold Wesker, în regia, bineînțeles, tot a unui debutant la acea oră, în 1971, Alexa Visarion.

J.Ț.: *Am avut bucuria să văd acest spectacol. Nu l-am uitat. Și azi îmi amintesc unele detalii de scenografie, de regie și câteva interpretări memorabile. De atunci ați făcut echipă, pentru o perioadă bună, cu Alexa Visation.*

V.H.: Da, așa e. Alexa Visarion, elev al lui Radu Penciulescu, urma să se impună rapid în teatrul românesc, cu un concept personal: teatrul de stare, un teatru direct, în forță, mizând mult pe capacitatea actorului de a (se) exprima profund și intens. Primele mele spectacole importante s-au realizat împreună cu Alexa Visarion. Între ele *Meșterul Manole* de Blaga, la Teatrul Național Cluj (1973), a cărui scenografie am avut onoarea să fie considerată de către regizorul Moni Ghelerter drept „antologică", și *Năpasta*, la Studio 74 – Giulești (1974), ce s-a bucurat de aprecierea cvasigenerală a criticii, mi se par cele mai relevante pentru o anume conturare a interesului nostru artistic.

J.Ț.: *Cum ați defini, din punctul de vedere al scenografului, încercările dumneavoastră de atunci?*

V.H.: Ar fi vorba de o anume tratare „constructivistă" a spațiului, precum limpezimea traseelor din plan, studiul atent al proporțiilor în toate direcțiile, contactul direct cu spectatorul prin elemente apropiate, de prim-plan, o sinceritate a utilizării materialelor exploatând expresia lor brută, nefinisată, eliminarea procedeelor iluzioniste și prezența deliberată în ansamblul scenografic a structurilor tehnice din dotarea scenei (pasarele de iluminare, proiectoare, bare, cabluri, podea, ziduri reale înconjurătoare etc.), tratare în care mai ales important era faptul că decorul se constituia ca o volumetrie riguros organizată, un *obiect*-sculptural, chiar dacă o sculptură preponderent de goluri, care nu numai că *oferea* spațiile de joc necesare dezvoltărilor dramaturgice, ci *se oferea* spre „citire" ca un sistem coerent cu sine, susținând din temelie comunicarea „subliminală", subtilă a mesajului scenic.

J.Ț.: *Când în 1971 v-ați angajat la Teatrul din Ploiești, ați avut ocazia să lucrați și cu alți colegi de reală înzestrare.*

V.H.: Unul dintre cei mai interesanți mi s-a părut Alexandru Tatos și, categoric extraordinar, Aureliu Manea; apoi am lucrat o lungă perioadă cu mai tânărul

Dragoș Galgoțiu (cu care am făcut destui ani de navetă, ca de altfel și marea parte a actorilor teatrului ploieștean), regizor cu care am continuat dialogul artistic venind, pe rând, la Odeon.

J.Ț.: *Cum a fost experiența cu Alexandru Tatos?*

V.H.: Frumoasă. Am lucrat cu el o piesă de D.R. Popescu, intitulată *Lapte de pasăre* și care nu știu de ce s-a jucat sub un alt titlu *Timpul în doi*. Tatos știa să instaureze o atmosferă de lucru relaxantă: avea o căldură omenească și un umor fin, special. Am avut parte de o echipă minunată, s-a lucrat într-un spirit de colegialitate desăvârșită. Juca, invitată fiind la Ploiești, în plină maturitate artistică, Silvia Popovici, având-i ca parteneri pe experimentatul Corneliu Revent și pe mai tânărul atunci, Eusebiu Ștefănescu. Decorul era alcătuit dintr-o compoziție de spații cubice, ordonate pe două niveluri, formate din suprafețe albe de pânză, așezate pe o rețea rectangulară de fire, precum niște cearceafuri întinse la uscat, între care pluteau, ca în niște sordide camere de bloc, becuri banale punctând un firmament derizoriu, balansându-se uneori amenințător; spațiile evoluau combinatoriu, deschizându-se unul dintr-altul prin manevră la vedere (eroina strângea și întindea aceste „cearșafuri"), într-o foarte flexibilă structură compozițională.

J.Ț.: *Cu Alexandru Tatos ați colaborat, ca semnatar al scenografiei, și la filmul Mere roșii. Aveați alături un operator valoros – Florin Mihăilescu. Cum ați „speculat" împreună expresivitatea unei lumi reale am înțeles văzând filmul. Prin ce mi-a amintit el, totuși, atmosfera din „Timpul în doi"?*

V.H.: Remarca e corectă. Acțiunea acestei pelicule, având-l ca protagonist pe Mircea Diaconu, se petrecea într-un spital de provincie – un adevărat purgatoriu kafkian – care mi-a dat ocazia să compun, cu elemente de detaliu, un labirint mohorât alb-cenușiu-verzui, de saloane, săli și curți. În această desfășurare plasam, ca accent, un autocitat: labirintul de cuburi albe din cearșafuri, reluând aceeași compartimentare pe care o imaginasem la Ploiești, pentru *Timpul în doi*. Ca metodă de lucru, împreună cu Florin Mihăilescu, a cărui contribuție la calitatea filmului ați punctat-o, am „speculat" intens ambianța prin „scăpări" ale obiectivului de luat vederi, prin focalizări „punctuale", pe detalii expresive, cele mai multe în spiritul ironic-acid al lui Tatos, acestea formând astfel un discurs subiacent, paralel cu cel principal, caracterizând „oblic" situații și personaje, care – cred eu – adăuga savoare discursului cinematografic.

J.Ț.: *Mere roșii a fost premiat în respectiva stagiune, ceea ce v-a dat elan, presupun, pentru alte intersectări cu domeniul.*

V.H.: Da. Am mai lucrat decorurile pentru *Zidul* lui Constantin Vaeni (1974), *Înainte de tăcere* al lui Alexa Visarion (1978) și *Lișca* al lui Ioan Cărmăzan (1983). Toate trei filme de război, dar în care războiul nu apare decât în modalități indirecte.

J.Ț.: *Aș dori să aduceți detalii despre fiecare.*

V.H.: În *Zidul*, de exemplu (acest film s-a bucurat și el de contribuția unui excelent operator, l-am numit pe Iosif Demian, care a făcut, după cum se știe *Nunta de piatră*

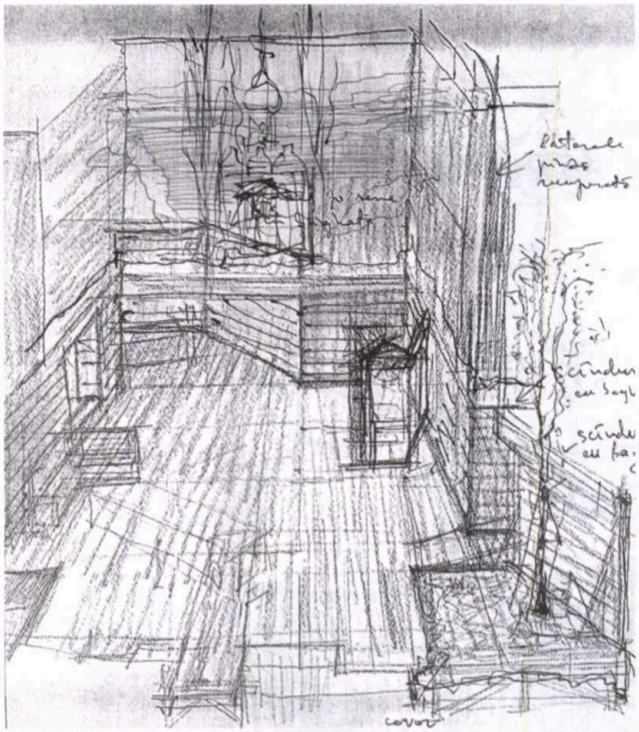
și *Duhul aurului* ale lui Pița și Veroiu) – după un bombardament, în Bucureștiul anilor '40–'44, ruptura unui calcan sfâșie tragic uriașul chip al frumoasei care prezenta, în reclama foto, cine știe ce produs cosmetic, prin fisura peretelui revărsându-se suprarealist mobilier și cele mai heteroclite obiecte dintr-un interior eviscerat; la o licitație în care se vindeau bunurile vreunui medic evreu deportat, se întâlnesc bizar, neliniștitor, mulaje ale corpului omenesc, secționate crispant-didactic, cu, de pildă, un peisaj de iarnă în ramă somptuoasă și o mică statuetă a lui Buddha; apropieri în „linia" suprarealistă, ce vor să exprime – aici – tensiunile unei realități ieșite din matcă.

J.Ț.: *Nu altfel au stat lucrurile cu filmul lui Alexa Visarion „Înainte de tăcere" inspirat din proza lui I.L. Caragiale, îndeosebi de nuvela „În vreme de război", pentru că și aici războiul nu era decât un eveniment al „istoriei mari" care se oglindea vag, aluziv, deformat, în lumea țărănească, stabilă, conservatoare, trăind după canoane proprii, undeva la marginea istoriei.*

V.H.: Ținând cont de aceste date, acțiunea se dezvolta într-un spațiu pe care-l dorisem sobru (în culori stinse, albul și cenușiul lemnului învechit, accentele de alb mai puternic date de suprafețele văruite, peisajul gălbui-gri, drumuri acoperite de praf, miriști încețoșate, ceruri plumburii), se înscria ca tip de gândire în continuitate cu încercările de a miza pe simplitate, pe care le făcusem și în scenografia unor spectacole de teatru realizate de același regizor.

J.Ț.: *În același spirit, poate încă mai conștient deliberat, cu motivații mai importante, dincolo de efectul vizual și de emoție, ați conceput decorurile pentru filmul lui Ioan Cărmăzan „Lișca", scris de Fănuș Neagu.*

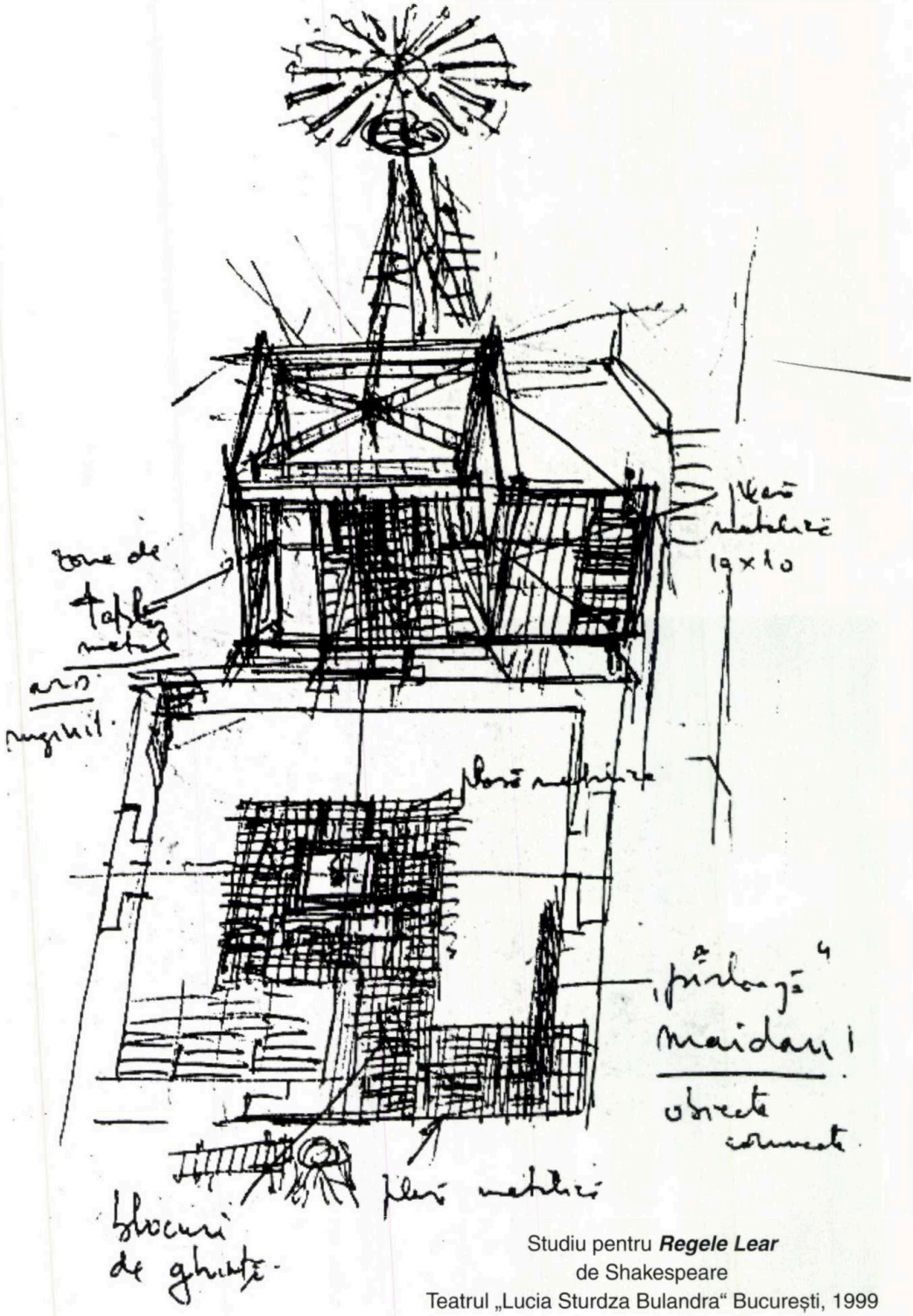
V.H.: Povestea se petrecea așișderi „în vreme de război", de data aceasta, ultimul venit să smintească meleagurile noastre și întreaga lume. Am avut șansa de a descoperi un sat aproape abandonat, undeva lângă Brănești-Ilfov, se numea Vadul Anei și se risipea sub geana unei păduri, înclinându-se către un lanț de bălți înconjurate de stuf, în jurul unei răscruci cu fântână. Această răscruce a fost pentru mine punctul de pornire de la care am dezvoltat întregul dispozitiv scenografic, operând „in situ", ca pe un adevărat platou de filmare, spațiul aproape depopulat fiind liber oricăror intervenții. În neorânduiala valahă a grădinilor pustii, a ogrăzilor părăginite, a ogoarelor înțelenite, printre pârloage, căsuțe bătrâne și șoproane ruinate am introdus decoruri de o rigoare deosebită, manifestă mai ales în planimetria lor: această planimetrie folosea ca motiv generator cele două trasee intersectate în unghi drept, determinatoare ale punctului – *crucea* cu întreaga sa autoritate ordonatoare și cu bogatele sale semnificații. „Sfânta Sofia din lut și paie", spuneam, dorind să rezum abrupt și poate șocant demersul meu plastic, încercând în același timp să arăt că acest demers se trage din spiritul tradițional în care se construia, în spațiul țărănesc românesc, în acest „Bizanț după Bizanț". Cred că aici, în lucrarea aceasta, am înțeles că într-o ocupație care are ca domeniu de cercetare spațiul, meditația asupra Centrului – exprimat cel mai limpede și puternic de cruce – celebrarea sa nu poate lipsi.



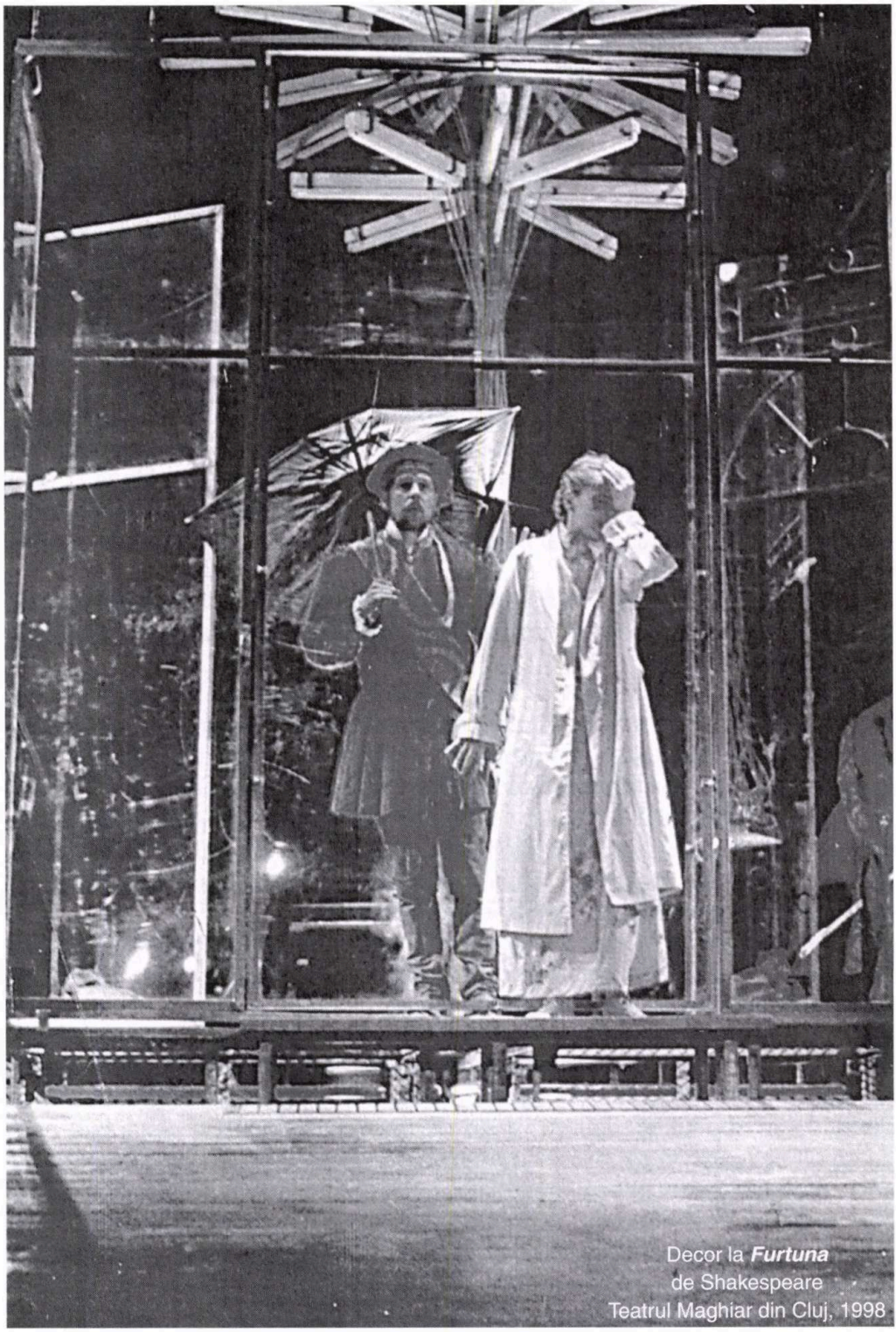
J.Ț.: *Revenind la teatru, ați numit colaborarea dumneavoastră cu Aureliu Manea „experiment-experiență". Formularea mi se pare ambiguă. Ați putea fi mai explicit?*

V.H.: Numesc astfel, ambiguu, „aventura" colaborării mele cu un atât de special artist, deoarece ea a stat sub semnul acestor două fenomene. Arta punerii în scenă a lui Aureliu Manea era o *experiență* existențială paroxistică, trecută în teatru cu o cruzime de vivisecție. *Experiment* era la el luciditatea – tot în afara normalului – cu care își construia eșafodul și mașinile de inefabilă tortură, menite să dăruie spectatorului momente de emoție covârșitoare. *Experiență* era angajarea mea serioasă în această cooperare, *experiment* era curiozitatea lui cu privire la rezultatul scenic și existențial (îndeosebi) al acestei confruntări. Nu era deloc ușor. Manea a fost prima și cea mai importantă, la vremea aceea, zdruncinare a sistemului meu de gândire sprijinit pe o coerență – să

Schiță și decor la
Copiii soarelui
de Gorki
Teatrul Mic, 1997



Studiu pentru ***Regele Lear***
de Shakespeare
Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“ București, 1999



Decor la ***Furtuna***
de Shakespeare
Teatrul Maghiar din Cluj, 1998

zicem – de tip clasic. Cu oarecare îngrijorare – recunosc – am acceptat să facem împreună *Faust* de Marlowe la Teatrul din Ploiești. Spectacolul (ca și altele ale acestui imprevizibil, neliniștit, contradictoriu creator), din mai multe motive – dintre care cele ideologice, la vremea respectivă, atârnau greu – nu a ieșit la public.

J.Ț.: *Cum ați „recuperat" decorul, pentru că, bănuiesc, nu a rămas o muncă irosită?*

V.H.: Decorul – un semicilindru din scânduri groase (tocmai se schimbase podeaua scenei ploieștene și am folosit lemnul vechi, ieșit din uz, care avea un adevăr și o încărcătură a lui, secretă), vopsit ad-hoc într-un roșu mohorât – a rămas în picioare și a slujit foarte bine un text cu care Manea a înlocuit prompt și inspirat eșuatul *Faust*. Este vorba de *Arden din Kent*, piesa unui anonim elisabetan (1978). Nu insist asupra soluțiilor artistice active în spectacol – de altfel acesta a fost enumerat printre cele mai consistente ale nonconformistului regizor – nici în ceea ce privește prezentarea mijloacelor de expresie, pe care le-am pus în lucru la *Trei surori* de A.P. Cehov, făcut cu același Manea, tot la Ploiești, deoarece despre ele am mai relatat și în alte câteva ocazii, dintre care unele au fost consemnate chiar de revista care îmi face acum onoarea de a-mi găzdui prezentele gânduri.

J.Ț.: *V-a plăcut să numiți colaborarea dumneavoastră, de o durată apreciabilă, cu Dragoș Galgoțiu, epocă. A fost o epocă de piatră, de bronz, de fier, de argint sau de aur?*

V.H.: Poate din toate la un loc. Ea a început la teatrul din Ploiești, unde eu lucram de vreo 10 ani și unde el a poposit, ca tânără speranță. Împart subiectiv această epocă în două principale componente: una s-ar afla sub tutela lui Caragiale, din a cărui operă am lucrat *D-ale carnavalului* și *Conu' Leonida față cu reacțiunea*; cealaltă ar sta sub semnul lui Shakespeare cu *A douăsprezecea noapte*, la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, *Mult zgomot pentru nimic* la Ploiești, *Troilus și Cresida* la Teatrul de Comedie din București, *Furtuna* la Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca și *Regele Lear* la Teatrul Bulandra.

J.Ț.: *Din câte îmi amintesc, pentru comediile lui Caragiale, ați evitat stilizarea hazoasă a decorului și costumelor, atât de vetust prezentă în unele montări cu piese comice, inclusiv ale marelui dramaturg.*

V.H.: Am preferat acestor tratări, amândoi, o modalitate realistă, uneori „hiperrealistă" în adevărul constructiv al detaliilor ei materiale și simultan „suprarealistă", poetic „magică", în ceea ce privește tăietura de ansamblu, așezarea decorului în spațiul scenei, cu un tip de convenționalitate și distanțare care făcea ca dezvoltările de imagini ilustrative, reconstitutiv-cvasi-cinematografice să nu distrugă teatralitatea ansamblului. În *D-ale carnavalului* (1984), frizeria lui Nae Girimea, o chițimie din scânduri văruite, cu un perete acuzând o fugă puternic oblică și un plafon vertiginos înclinat, „împrumuta" salonului din actul 2 podeaua-i roșie din scânduri groase, pe care evoluau într-un fel de balet grotesc și concupiscent „bibicii" și „mangafalele", „sufirugul" și „damele"; înghesuiți pe

acest spațiu, ca pe o plută a Meduzei, ei figurau – circumscris unui procedeu de „mise-en-abime" teatru în teatru – un carnaval care sublima derizoriul în fantastic.

J.Ț.: *Ulterior, pentru* Conu' Leonida față cu reacțiunea, *frizeria lui Nae Girimea a fost „recuperată economic".*

V.H.: Am așezat-o pe roți pivotante, am zugrăvit-o în roz bombon, am mobilat-o cu farmecul desuet și bizar al „secession"-ului eșuat pe meleaguri dâmbovițene. Prin mișcarea complexă a decorului, ochiul fix al spectatorului țintuit în scaunul său devenea obiectivul unui aparat de luat vederi, făcut să exploreze abil spectacolul, secvență cu secvență, un spectacol având ca dimensiune specială „*fandacsia*". În ambele spectacole am aplicat principiul unui decor, gândit ca mecanism ingenios, apt ca prin metamorfoze neașteptate să își ofere cât mai eficient structurile „jocului", supunându-se exigențelor diversității situațiilor scenice, dar păstrând unitatea sa organică în așa fel încât, întrutotul, „opera" să aibă de-a face cu una dintre posibilele accepțiuni ale conceptului de frumusețe, ca „unitate în diversitate".

J.Ț.: *La scurt timp, v-ați împlinit un mare proiect de creație cu teatrul lui Shakespeare.*

V.H.: Bineînțeles, întâlnirea cu teatrul „Marelui Will" este dorința oricărui slujitor al scenei. Am făcut decorurile pentru *A douăsprezecea noapte* la Brăila: o insulă, secțiune într-un crater vulcanic, corabie și fruct, cupă – asumând noianul de conotații pe care Gilbert Durand le etalează în legătură cu „regimul nocturn" al imaginii, în studiul său intitulat *Structurile antropologice ale imaginarului.*

În spatele unor prestigii vizuale, de sorginte „manieristă", se anunță tema „insulei" ca avatar al Centrului, temă care avea să devină laitmotiv și al altor realizări scenografice ulterioare. În *Mult zgomot pentru nimic*, realizat la Teatrul din Ploiești (1988), Centrul era ipostaziat de un turn masiv de asalt: „Centrul" se deplasa în spațiul scenic, însoțind cu energia sa acțiunile în desfășurare; părăsind centrul geometric al scenei, el nu-și pierdea calitatea de Centru, ci mărturisea ca simbol omniprezența drept unul dintre atributele majore ale Absolutului. Sub forma unei prisme aproximativ cubice, deplasându-se pe roți puternice de lemn, se deschidea cu punți ridicătoare ori porți verticale de cetate, într-o diversitate compozițională, bine adaptată momentelor dramaturgice. Inspirate din repertoriul fabulos și terifiant al instrumentelor medievale de luptă, toate elementele scenografice care participau la spectacol: mese prismatice, ca niște sarcofage dreptunghiulare, un pom din scânduri, pictat heraldic cu un Adam și o Evă iscați din miniaturile epocii, un catafalc, o roată de tortură și chiar o orgă, așișderea, „de campanie", construite din scândură geluită, compuneau un inventar succint și riguros interrelaționat al compactelor forme romanice. Dispozitivul scenografic pentru *Troilus și Cresida* (1994), construit la Teatrul de Comedie, păstra și el principiul unui mecanism central, cu ample posibilități de metamorfoză. Ca și în *Mult zgomot pentru nimic*,

Biblioteca Județeană MUREȘ TÂRGU-M

Centrul era reprezentat de un turn – arhetip notoriu al verticalității – din categoria simbolurilor diurne, masculine, pozitive, conform aceluiași Gilbert Durand – care aici luase forma unui soi de gorgan-turelă-bunker.

J.Ț.: *Aș vrea să rămânem în universul shakespearian prin câteva referiri la colaborări recente:* Furtuna *la Teatrul Maghiar din Cluj și* Regele Lear *la Teatrul Bulandra din București. În ce măsură tema Centrului a rămas pentru dumneavoastră o preocupare?*

V.H.: În *Furtuna* (1998) tema Centrului este chiar obsedantă în ceea ce mă privește. O evocare prin aducerea în scenă a unui alt arhetip, acela al *insulei,* deja presimțit, prezent în *A douăsprezecea noapte* de la Brăila; insula este și arcă salvatoare și paradisul aflat în acel „illo tempore" mereu amintit de Mircea Eliade în studiile sale cu privire la conceptul de sacru. În mijlocul oceanului de adversități și agitații – lumea cu tumultul ei – se află, *trebuie* să se afle, un mic tărâm al purității și al păcii; aici, Prospero, cărturarul înțelepțit, „operează" cu sine și cu ai săi, prieteni ori dușmani, riturile cunoașterii și împăcării. Învesmântați în mătăsuri și catifele purpurii, nobilii eșuați pe bizarul atol întâlnesc ființe dintr-un alt timp. Prospero se plimbă prin „paradisul" său îmbrăcat într-un pardesiu moale, comod, cu mâinile înfundate în buzunare: un pulover vernil uzat, un pantalon nisipiu, doar pantofii – de lac roz! – dau seamă de fireasca nefire a personajului; Miranda, o fată modestă, are același „look" de „second hand" ca și ilustrul ei părinte; Caliban și Ariel sunt caracterizați antinomic, teluric și celest, prin atribute specifice, adecvate, dar în același stil proaspăt, adus de vestimentația contemporană pe care o vor adopta, până la urmă, și „străinii", semnalul dându-l tânărul prinț Ferdinand, cel mai deschis schimbării de sine.

J.Ț.: *În* „Regele Lear", *ca și în* „Troilus și Cresida", *ați provocat o întâlnire a epocilor prin confruntare.*

V.H.: Această întâlnire a epocilor, prin confruntarea costumelor, încearcă să exprime una dintre dimensiunile sacre ale teatrului, cea legată de un timp special, timpul ritualului, al sărbătorii, al mitului: simultaneitatea, juxtapunerea unor secvențe temporale, în ordinea profană curgând ireversibil, sugerează o „blocare" a inexorabilei curgeri într-un *„timp spațializat"*, în care poți să te plimbi ca într-o clădire vastă, cu trei etaje – trecutul, prezentul viitorul. Un astfel de timp neobișnuit ar avea de-a face cu conceptul de *clipă eternă,* expresie temporală a aceluiași omniprezent Centru. *Regele Lear* (1999), la Teatrul Bulandra, mi-a fost un bun prilej de a relua și îmbogăți aceste teme dragi mie. Inspirat de aliniamentul lui Brâncuși de la Târgu Jiu, operă categoric inițiatică, am *aliniat* (și termenul aș dori să aibă aceeași rezonanță ca atunci când este folosit de specialiști când vorbesc de fenomenul astronomic respectiv), în spațiul de la Grădina Icoanei, trei centri de forță. În spațiul principal de joc, am așezat un cub – fântână-altar-vatră: botezul cu apă, botezul cu foc; în planul mediu am ridicat un alt cub, un turn (bineînțeles!), care prin manevra panourilor ce-l închideau – inexpugnabilă fortificație – se așternea umil la sol, răscruce

(căi, destine); furtuna care îl năucește pe Lear și pe ai săi ultimi însoțitori întru calvar, răscolește nu numai cerul, ci răstoarnă și pământul: turnul orgolic se clatină ca la cutremur, balansându-se ca o coajă de nucă pe valurile oceanului înfuriat; în planul al treilea, mai înalt, un arbore cruciform se ridica, sprijinit de scări precare, într-un câmp al suferinței, bâjbâind ca o rugă spre cerul înghițit de cețuri dese, de unde, o formațiune luminoasă (patru tuburi de neon desfășurate în plan orizontal), așișderi cruciformă, dădea expresie transcendentă răspunsului pe care Înaltul îl oferea disperării omenești.

J.Ț.: *Colaborarea dumneavoastră cu Dragoș Galgoțiu v-a obligat la mereu alte eforturi de gândire și de creație.*

V.H.: Amândoi am reușit la Ploiești un spectacol foarte frumos cu *Acești îngeri triști*, de D.R. Popescu, apoi la Odeon în *Faust* de Marlowe, un *Teatru seminar* de Petre Țuțea, un *Lulu* de Wedekind, un *Sganarelle* de Molière, un *Upercut-stânga* de Joel Jonaneau, o *Cafenea* de Goldoni. Interesant era, cred, în *Teatrul seminar* (1992) demersul pe care ni-l propusesem de a exprima concepte filosofice, religioase, cu mijloace minimale: aici Mariile biblice purtau iie și catrință, Lazăr înviat într-un modest costum cărămiziu de învățător de țară, semnul învierii sale fiind o mușcată roșie într-un banal ghiveci, întinsă spre public dintr-o lojă a teatrului, în chip de candidă ofrandă, de brațele albe ale unei tinere fete, îmbrăcată țărănește; îngerii erau purtați în zborul lor grațios, la vedere, pe bețe lungi, manevrate de actori într-un dans fragil și stângaci... *Lulu* (1995), sub presiunea efortului de a discerne, dincolo de stratul anecdotei, planul mitic, devenea – poate – din povestea unei femei căzând în abisurile pierzaniei, povestea balaurului ontic – „încănelumina" – străpuns de lancea-rază a Sfântului (Gheorghe): astfel dezlegat din propriul său nod gordian, rănit și zvârcolindu-se, se poate încolăci pe spadă, se poate ridica spre cer, poate primi aripi și deveni dragon. Această interpretare pune în discuție o alchimie spirituală, care, cred, nu-i era străină lui Frank Wedekind.

J.Ț.: *În* „Upercut-stânga", *interesul dumneavoastră pentru lumea căzută, marginală, se concretiza în forme moderne, actuale.*

V.H.: „Arhipelagul" din această parabolă era o platformă (insulă, iar) transparentă, construită din rețele metalice: „plutea" între cer și pământ, între scenă și sală, într-un „no man's land", în care arbitrariul era la el acasă. Un perete din aceeași rețea metalică acoperea vertical oglinda scenei, închizând acest „purgatoriu" care, numai în final se deschidea – prin expiere tragică, îngenunchiere și rugă – către ... muzică.

J.Ț.: *„Cafeneaua" de Goldoni era, în schimb, un joc de-a teatrul în teatru.*

V.H.: *Cafeneaua* goldoniană (2000), era o vitrină-scenă, camera aceea misterioasă a cărei cheie ascunsă, împreună cu eroii basmelor toți ne-o dorim, ocupa *centrul psihologic* al spectacolului; în cristalul ei opalescent-argintiu, între oglinzi și candelabre, *„artista"* cu accent exotic slav provoca fulgurant stop-cadre în foiala deșartă a eroilor, bântuiți predilect de fantasma basmului; o lume cosmopolită,

o ambianță roză, care o acoperea ironic începând cu prim-planul de bușteni al pontoanelor venețiene, până la cristalul vag rozaceu al cupei de șampanie (din care „balerina" și „contele" beau o provizorie împăcare, cu brațele înlănțuite în bruderschaft) și în jurul căruia urmează, totuși, a se declanșa Carnavalul.

J.Ț.: *Privind retrospectiv la acești 30 de ani de profesie, constat că direcția unui destin artistic depinde uneori de un element incipient, căruia la vremea respectivă i se acordă sau nu importanța cuvenită, dar care în perspectivă își arată adevărata semnificație, uneori radicală. În situația în care vă recunoașteți în ceea ce afirm, aș vrea să stăruim asupra momentului.*

V.H.: Da, întrevăd un astfel de element în destinul meu artistic. Poate insistența cu care profesorul Alexandru Brătășanu lucra asupra proiectelor noastre scenografice, pornind de la compoziția „plantației" spre a ne aduce la formula cea mai concisă, cea mai logică, cea mai economică a spațiului pe care îl aveam de ordonat. Maestrul nu adăuga niciodată nimic, dimpotrivă arma sa redutabilă era guma, cu care înlătura orice surplus din planșele noastre, uneori cu o vehemență care sfâșia fragilul calc de studiu. Elemente de *tehnică* a compoziției, logica circulației în scenă, o planimetrie rațională și expresivă, *„voită"* – cum spunea maestrul Brătășanu –, exploatarea până la limită a condițiilor în care ești nevoit să lucrezi, răsturnând constrângerile și transformându-le în avantaj, toate aceste „comandamente" de ordin pragmatic m-au purtat, la început subconștient, apoi tot mai asumat, mai deliberat, programatic spre un concept cât de cât organic, asupra importanței geometriei, cu dimensiunea sa spirituală de celebrare a Centrului, nu numai în meserie, ci și în viață. Păstrând reperele centripete, în spectacolele pe care le-am realizat mai recent, în conlucrare cu Dragoș Galgoțiu, am urmărit integrarea organică a unor deschideri demne de interes către categoria „manierismului" (are legătură – cred – această categorie și cu romantismul și cu postmodernismul) ca stil izbăvit de conotațiile sale peiorative, integrare și asimilare a disonanțelor, a planurilor contrastante, antinomice, de fapt complementare, în ordonări contrapunctice: am căutat ca prin procedee specifice să evităm pleonasmul – atât de prezent în acestă artă de sinteză care este teatrul – și, prin „rupturi de stil", să zdruncinăm edificiul construcțiilor „lustruite", pentru ca dincolo de armonia formelor să întâlnim o armonie superioară, a sensurilor. Acest dialog al epocilor, stilurilor, codurilor și procedeelor tehnice, în interiorul aceleiași „opere", mi se pare a fi principala caracteristică a spectacolelor pe care le-am încercat – scenografic – în echipă cu Galgoțiu, dialog care vizează, să zicem, orizontul unui „metateatru", formă de artă care pentru a exprima mesajul său nu își alege circumspect mijloacele, ci le pune în raporturi mereu nou–expresive. În ceea ce mă privește, visez să slujesc cu mijloacele mele modeste o artă „ziditoare" a omului, după chipul său firesc, al Căii, Adevărului și Vieții.

Julieta ȚINTEA

TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ

Ion VARTIC

„Elita intelectuală clujeană ne creditează"

DELIA VOICU: *Teatrul Național din Cluj oferea, la sfârșitul stagiunii trecute, o imagine dezolantă: tensiuni în trupă, spectacole modeste, texte de slabă calitate, multe reluări. Ce ați reușit să îndreptați în cele câteva luni de când sunteți director?*
ION VARTIC: Teatrul se afla, la venirea mea, într-o situație destul de gravă. În primul rând, din cauza lipsei de repertoriu. E greu să-l refaci. Nu se poate reforma o instituție de acest tip cu ușurința cu care reformezi, de exemplu, o revistă literară sau o editură. Acolo rezultatele apar mult mai repede. Situația ne e îngreunată și de absența unei legislații moderne, fără de care nu se poate realiza mai nimic. Prin plecarea câtorva actori s-au dezmembrat șapte-opt spectacole. Cu greu am putut relua doar două dintre ele. Mai avem, în continuare, probleme legate de trupă: sunt prea mulți actori tineri, neformați încă, dar și mulți actori pensionari, angajați prin cumul. Este, în schimb, deficitară, partea mediană a echipei artistice. Actorii de vârstă mijlocie sunt cei mai solicitați, unii dintre ei fac naveta între Cluj și București...

Foto:
Nicu CHERCIU

D.V.: *Reușiți, în condițiile acestea, să-i readuceți pe spectatori la teatru și, mai ales, să readuceți elita intelectuală clujeană, care îl cam părăsise?*
I.V.: Pot spune că elita clujeană s-a întors la noi. Nu știu dacă am câștigat-o. Cred că încă nu este convinsă. Dar a revenit și, într-un fel, ne creditează. Sper să răspundem orizontului ei de așteptare. În ultimii ani, din motivele cunoscute, teatrul pierduse acest public.
D.V.: *Au existat, totuși, și câteva spectacole importante, ca „Visul unei nopți de vară" în regia lui Victor Ioan Frunză – o creație de succes, dar și costisitoare totodată. Vă puteți permite să renunțați, pur și simplu, la asemenea producții?*
I.V.: Frunză ar fi reluat *Visul unei nopți de vară*, dar ar fi trebuit să înlocuiască patru actori, ceea ce însemna, de fapt, să-l refacă aproape în întregime.

D.V.: *Sala Studio găzduiește, pe lângă reprezentații, și discuții cu spectatorii. Ce efect are acest dialog?*
I.V.: Aș spune, în primul rând, că interesează, fapt confirmat la toate întâlnirile de până acum. Pornind de la spectacol, dialogul se poate extinde pe probleme culturale, dar și sociale, de actualitate. Prin redeschiderea Studioului *Euphorion* s-a materializat planul din 1946 al unor mari clujeni – azi, socotiți scriitori foarte importanți (e vorba de Radu Stanca și Ion Negoițescu) –, care își doreau un teatru de artă, numit „Euphorion". Era o tentativă utopică, ținând seama de condițiile istorice de atunci.
D.V.: *Cărui tip de montări îi este destinat acest spațiu?*
I.V.: El a fost gândit, în special, pentru producțiile tinerilor artiști – regizori, actori, dramaturgi. Numele său, *Euphorion*, personajul goethean, simbolizează, cum se știe, elanul creator...
D.V.: *Și dumneavoastră ați semnat, într-o vreme, regia unor spectacole. În ce măsură continuați, conducând teatrul, acea experiență?*
I.V.: Nu știu dacă e chiar o continuare, pentru că m-am jucat de-a regia acum vreo 15–20 de ani. Totuși, faptul că am cunoscut direct aspecte ale practicii scenice m-a influențat în decizia de a prelua direcția acestei instituții. Numai cu experiența de teoretician al teatrului aș fi rămas, precaut, în afara lui.
D.V.: *Ați încredințat prima parte a stagiunii unor creatoare tinere: Mona Chirilă și Anca Bradu. Ce înseamnă, pentru dumneavoastră, această alegere?*
I.V.: Alegerea lor este, fără îndoială, un gest de încredere. Aici există o școală serioasă și în domeniul teatrului, școală în care Mona Chirilă și Anca Bradu își desfășoară activitatea didactică. Atât *Mantaua* cât și, mai nou, *Povestiri din pădurea vieneză* reprezintă momente importante în programul nostru dar și o șansă acordată actorilor, care se pot întâlni pe scenă – de la cei mai noi membri ai trupei până la maeștri. Doamna Silvia Ghelan, de exemplu, a acceptat să intre în *Povestiri...*, chiar dacă rolul oferit nu e de primă mărime (de altfel, toate partiturile piesei sunt de mică întindere) tocmai pentru a fi alături de colegi și pentru a sluji teatrul.
D.V.: *În ce spectacole o mai putem admira?*
I.V.: Știu că va intra în distribuția pe care o gândește Vlad Mugur pentru *Hamlet*. Cred că va relua *Cameristele*. Este, oricum, programată des *Regina Mamă*, pentru care există, întotdeauna, public!
D.V.: *Ce pregătiți în continuare? Ce regizori ați mai invitat?*
I.V.: Finalul de stagiune stă clar sub semnul lui Vlad Mugur. E o piatră de încercare decisivă. Dacă vom confirma artistic și vom rezista și financiar, atunci domnia-sa va face, pe lângă *Hamlet*, încă un spectacol, fie un Cehov, fie una dintre dramele târzii ale lui Ibsen, un text nejucat, până acum, la noi. Revenirea lui Vlad Mugur în teatrul în care a făcut istorie și în care a făcut o școală este un eveniment. Urmează, în vară, Mihai Măniuțiu, cu un triptic. Scena mare va fi ocupată până în noiembrie, când vom începe un alt proiect de mare anvergură, un Goethe, în regia lui Beatrice Bleonț, cu Claudiu Bleonț și Marius Bodochi. Dorința lor este să nu divulge, încă, titlul ales. Cred că aceste tentative regizorale vor fi decisive pentru viitorul Naționalului clujean.

Delia VOICU

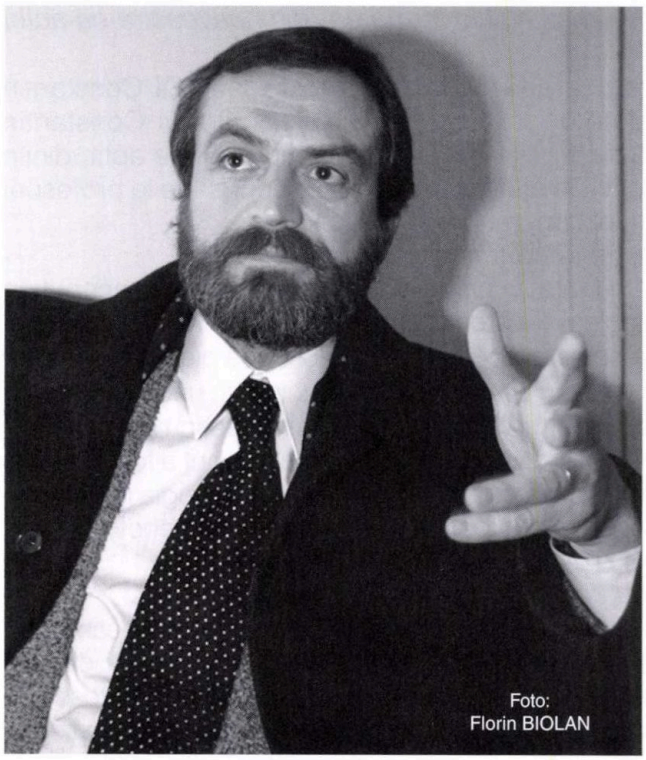


Foto:
Florin BIOLAN

Cornel RĂILEANU

„Importantă e capacitatea de transfigurare a actorului"

Costin Manoliu: *La ce vârstă ați știut că veți deveni actor?*
Cornel Răileanu: Din copilărie. Certitudinea mi s-a format în anii adolescenței. De pe băncile liceului am fost selecționat să joc la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, orașul meu natal.
C.M.: *Au mai fost actori în familia dumneavoastră?*
C.R.: Nu. Am un frate care e de formație filolog, dar mama mea a avut un rol hotărâtor. Ea mi-a dat imboldul de a deveni actor. După ce am terminat liceul, în perioada când majoritatea tinerilor erau recrutați în armată, am pierdut contactul cu realitatea citadină aproximativ doi ani. Când m-am întors din armată, mama aflase că la Târgu-Mureș s-a reînființat secția română a Institutului de Teatru. Am participat la examen și am fost admis în cea de-a doua promoție a secției române.
C.M.: *Ce spectacole v-au rămas în memorie din perioada adolescenței?*
C.R.: Foarte multe și nu doar din repertoriul teatrului brăilean, ci și de la teatrele bucureștene. Mergeam frecvent la București ca să văd spectacole de teatru. Îmi amintesc de *Leonce și Lena* de G.Büchner, *Elisabeta I* de Paul Foster, ambele în regia lui Liviu Ciulei, *D-ale carnavalului* de Caragiale, în regia lui Lucian Pintilie. Era perioada de înflorire a teatrului românesc. Ciulei, Pintilie, Esrig, Penciulescu aduseseră un suflu nou. La Brăila am lucrat, printre alții, cu Alexandru Tocilescu, la un spectacol intitulat *Swanewit* după A. Strindberg, care în traducere ar fi *Cântecul lebedei*. Muzica a fost compusă de Nicu Alifantis. Am amintiri multe și frumoase din acea perioadă.

C.M.: *Ce profesori au contribuit mai mult la formarea dumneavoastră ca actor profesionist?*
C.R.: Profesorul meu de clasă, la arta actorului, a fost maestrul Constantin Codrescu. M-a influențat hotărâtor. În timpul studiilor, grație lui Constantin Codrescu mi-am cizelat gusturile. Mi-am dat seama că multe dintre aptitudinile mele erau de natură instinctuală. De ajutorul pe care l-am primit de la profesorii mei am devenit cu adevărat conștient mult mai târziu.
C.M.: *În ce spectacol ați debutat după terminarea facultății?*
C.R.: La Teatrul de Nord din Satu-Mare, în primul an de activitate, am conceput un spectacol împreună cu ceilalți colegi de promoție, veniți fie de la Târgu-Mureș, fie de la București. Cu Ioan Georgescu am făcut un spectacol după piesa *Există nervi* de Marin Sorescu. A avut un succes uluitor, chiar și la București, unde în aceeași stagiune se juca aceeași piesă la Teatrul de Comedie. Marin Sorescu a considerat spectacolul nostru drept cel mai reușit. Apoi, adevăratul meu debut a fost în 1982, la Teatrul Național din Târgu-Mureș, în *Hamlet* de Shakespeare, în regia lui Nicolae Scarlat. Un spectacol care m-a marcat a fost *Livada de vișini* de Cehov, celebra montare a maestrului Gheorghe Harag, în 1985, tot la Târgu-Mureș.
C.M.: *Ce este important pentru un actor la început de carieră?*
C.R.: E important să știe pe ce drum a apucat. Sunt mulți care nu-și dau seama nici măcar după absolvirea facultății că se află în fața unei profesii extrem de dificile, de solicitante și, totodată, o profesie umilă, cum spunea regretatul Octavian Cotescu. O profesie plină de sacrificii. De cele mai multe ori satisfacțiile sunt rare și inconștiente. Trebuie să fii sub semnul Fortunei pentru a avea bucurii una după alta.
C.M.: *Cum ați ajuns la Teatrul Național din Cluj?*
C.R.: Acum șapte ani am hotărât împreună cu soția mea, actrița Cristina Pardanschi, să ne transferăm la Teatrul Național din Cluj, întrucât atmosfera de la Teatrul Național din Târgu-Mureș începuse să fie nefavorabilă din punct de vedere profesional. Nu se oferea nici o perspectivă imediat. Am decis să ne mutăm la Cluj, unde aveam senzația că aerul este altul. E un oraș mare, universitar. Am crezut că la Naționalul clujean valorile se cern de la sine. Nu ne-am înșelat, atâta doar că a trebuit să așteptăm un timp destul de îndelungat.
C.M.: *Care sunt realizările reprezentative pentru Cornel Răileanu la Teatrul Național din Cluj?*
C.R.: Nu știu dacă eu sunt cel în măsură să răspund la această întrebare. Cred că am reușit câteva roluri importante: Astrov din *Unchiul Vania* de Cehov, în regia lui Mircea Cornișteanu, Contele Macini din *Cel care primește palme* de Leonid Andreev, montat de Anca Bradu, Ivan Abramovici din *Mantaua* după Gogol și M. Bulgakov, regia Mona Chirilă. La sala mică, Studioul „Euphorion", am jucat roluri consistente în *Arie lejeră pentru cal și cămilă,* o compilație de Anca Bradu după texte de M. Vișniec și D. Solomon, și în *Cerere în căsătorie* de Cehov, în regia lui Sorin Misirianțu.
C.M.: *Atunci când lucrați la un anumit spectacol, încercați să anticipați reacțiile publicului?*
C.R.: Da. Scontez pe anumite reacții, dar marea frumusețe în teatru e că reacțiile publicului sunt atât de imprevizibile încât nici cel mai experimentat din breasla

noastră n-ar putea anticipa cu precizie toată gama de reacții la care ne putem aștepta din partea publicului.

C.M.: *Au existat momente în care v-au deranjat reacțiile publicului?*

C.R.: Au fost momente în care reacțiile erau deranjante, dar n-aș putea spune că m-au și deranjat. De altfel, atunci când sunt pe scenă, rareori mă las tulburat de ceva. De reacții inoportune ale publicului sau de mici accidente din timpul spectacolului. Trec peste ele ca și când nu s-ar fi întâmplat.

C.M.: *N-ați fost niciodată tentat să propuneți un text unui regizor sau unui director de teatru pentru că vi se potrivea un anumit rol?*

C.R.: Niciodată. Nu-mi doresc să fiu vedetă. Am jucat aproape tot ce mi s-a oferit. Mi s-a întâmplat să refuz vreo două roluri din motive colaterale profesiei. Altfel, nu-mi plac rolurile de eroi. Le găsesc lipsite de generozitate. Îmi plac personajele negative, care oferă o paletă mult mai largă pentru interpretare.

C.M.: *În ce spectacol poate fi văzut Cornel Răileanu în actuala stagiune?*

C.R.: Joc în *Titanic-vals* de Tudor Mușatescu – rolul avocatului Nercea, în *Mantaua* și în *Cerere în căsătorie* – rolul lui Ciubukov și în recenta premieră *Povestiri din pădurea vieneză* de Ödön von Horváth.

C.M.: *În 1990, la Cluj a luat ființă Catedra de Teatru a Facultății de Litere de la Universitatea Babeș-Bolyai. Cum v-ați descoperit vocația de pedagog?*

C.R.: Ex-abrupto. Acum șase ani, eu și soția mea am fost invitați să conducem o clasă de actorie. Am avut o primă promoție care a absolvit în 1999. Mi-am zis că merită să exploatez zăcământul de experiență pe care am acumulat-o în anii de profesie de până acum, să încerc să canalizez și tânăra generație pe un făgaș care mi se pare ușor ocolit în ultima vreme. Sunt lucruri valoroase care trebuie păstrate, sunt altele care, evident, trebuie înnoite.

C.M.: *În ce măsură modul în care sunt admiși studenții la actorie elimină posibilitatea de a lăsa deoparte un potențial mare actor sau, din contră, de a admite un tânăr care nu are chemare pentru arta actoriei?*

C.R.: E adevărat că examenul de admitere e unul foarte sumar și încă nu s-a inventat un aparat de cuantificat talentul. Lucrurile rămân destul de subiective. Dar erori mari nu se pot face pentru că un om fără talent se vede cu ochiul liber.

C.M.: *Cum ați defini talentul unui actor?*

C.R.: O imensă disponibilitate, o inteligență aplicată, capacitatea de a absorbi informații de tot felul, capacitatea de a se introspecta. Un actor trebuie să fie și un foarte bun psiholog. De asemenea, să nu uităm cultura, un handicap major al noii generații. Mulți nu sunt pregătiți nici din punct de vedere fizic, au structuri debile, nu au antrenament fizic.

C.M.: *Cât de important este aspectul fizic pentru un actor?*

C.R.: Aspectul fizic nu e cel mai important, dar deloc neglijabil. Un actor trebuie să-și valorifice atât calitățile cât și defectele. Asta ține tot de talent. Nu sunt de părere că actorii trebuie să fie toți pe șablonul Adonis, dar nici figurile comune nu au ce căuta în teatru. Am trecut de perioada proletcultistă, când nu puteai diferenția actorii de mașiniști, adică de perioada halatelor albastre și a șepcilor îndesate pe urechi. În primul rând, contează expresivitatea unui chip și mai

puțin aspectul lui. De asemenea, importantă e capacitatea de transfigurare a actorului. Îmi amintesc de o colegă, de actrița Rozina Cambos, care era de o urâțenie teribilă în viața cotidiană, dar care pe scenă se transfigura, devenea frumoasă ca o Madonă. Această transfigurare se poate produce numai când interiorul, sufletul, este mobilat cum trebuie.

C.M.: *În ultimii zece ani au apărut multe facultăți de teatru în multe orașe ale țării. S-a produs o descentralizare, o regionalizare. Există voci critice care spun că acest fenomen este în detrimentul profesionalizării aspiranților la statutul de actor.*

C.R.: Cred că nu trebuie să ne fie teamă de competiție, de concurență. Să fie facultăți de teatru în toate orașele țării. Cu atât competiția va fi mai puternică și selecția se va face mai nemilos. În ceea ce privește descentralizarea, v-aș contrazice. Am certitudinea că în continuare, centrul de interes rămâne Capitala. Se încearcă cu orice preț menținerea importanței covârșitoare a Bucureștiului în ceea ce privește învățământul de artă. E un soi de respingere de către școala de teatru din București a tot ceea ce se întâmplă în provincie. Nu e normal și nu e deontologic.

C.M.: *La școala de teatru din Cluj există o bază materială necesară procesului de instruire?*

C.R.: Baza materială e slabă, dar datorită preocupării noastre, a profesorilor, examenele de clasă nu duc lipsă de nimic. E un efort în plus, dar e bine și pentru studenți, pentru că își dau seama încă din facultate cât de greu se pregătește un spectacol din punct de vedere material. Mai puțin fosta conducere a teatrului, care avea ceva împotriva școlii de teatru din Cluj. Acum, oamenii din toate compartimentele teatrului ne ajută ori de câte ori le solicităm acest lucru. De curând, o parte dintre producțiile de la clasele de actorie au trecut în repertoriul Teatrului Național.

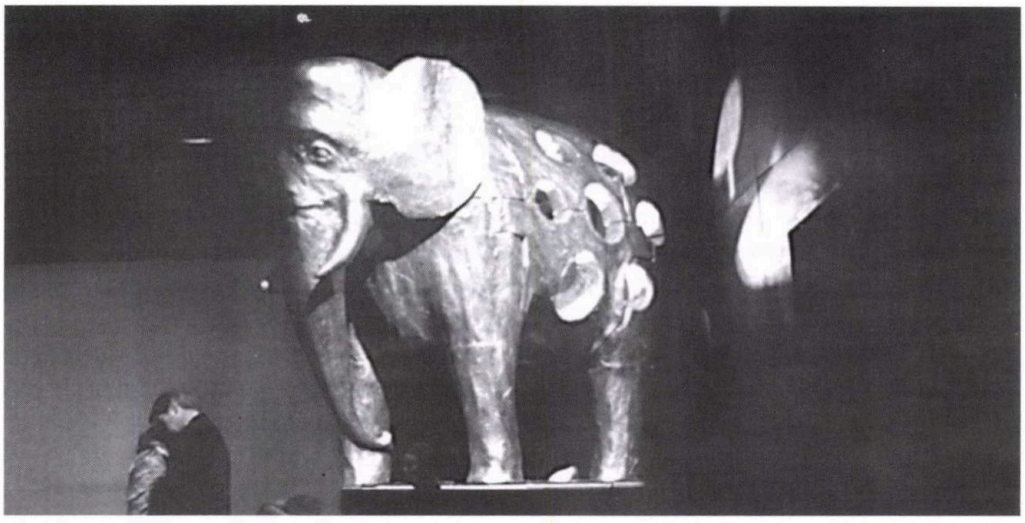
C.M.: *Ce șanse au absolvenții dumneavoastră de a-și găsi un loc într-un teatru profesionist?*

C.R.: Șansele sunt împărțite, pentru că, în lumea distorsionată în care trăim, rareori se întâmplă ca valoarea să fie primul criteriu pentru achiziționarea unor noi talente. Cu puțin noroc și cu ajutorul lui Dumnezeu, fiecare își poate găsi un loc în teatru. Din promoția anului 1999, pe care am pregătit-o timp de patru ani, din doisprezece studenți, nouă profesează deja în diverse teatre din România.

C.M.: *Ce v-a durut, ce nu v-a plăcut din ceea ce ați trăit până acum în lumea teatrului?*

C.R.: Lucrul cel mai dureros pentru mine este acela că mulți reprezentanți ai breslei actoricești nu se ridică la nivelul moral pe care-l presupune această artă a actorului, atât de pretențioasă. Târziu am înțeles sensul cuvintelor profesorului meu, Constantin Codrescu, care pomenea des de funcționarii dramatici, de actorii care vin la teatru ca la serviciu. De curând, mi-am amintit aceste vorbe, când l-am văzut vorbind pe Andrei Șerban despre lucrul cu actorii români. Îl citez cu aproximație: „Actorul român înainte de repetiție sau de spectacol se încălzește cu un șpriț și un joc de cărți". Asta îmi displace și mie.

Costin MANOLIU



Delia VOICU

Elefantul din pădurea vieneză

„O superproducție (...), un decor fastuos (...), aproape o sută de costume"... așa era anunțat, de către biroul de presă al teatrului, noul spectacol al Ancăi Bradu. Nu e nici o exagerare publicitară în conținutul acestei prezentări. Pentru că, dacă ar fi să numesc principala însușire a montării, aceasta este grija pentru grandoarea imaginii scenice, de care regia pare, în multe momente, preocupată exclusiv.

Un elefant de bronz, în mărime naturală (ocupând aproape o pătrime din spațiul de joc), un basorelief imens ale cărui figuri nu se definesc (și nici nu definesc nimic), artificii, torțe, sânge, ploaie, recuzită voluminoasă, cortine..., cărora li se adaugă o coregrafie expresionistă, un aranjament muzical copleșitor (cu pasaje din Richard Strauss, Prokofiev, Șnitke și Ravel), plus inserturi dramaturgice din Goethe, toate acestea vin în slujba poveștii unei tinere modeste, *Marianne,* care, eșuând în iubire – sentimentele ei se îndreptau către un nobil – se întoarce (și este primită fără împotrivire) la fostul ei logodnic. Revenirea în „mediul natural" instalează armonia oarecum pitorească de la începutul piesei. Întâmplarea se petrece în anii '30, la Viena, oraș, pe de o parte, modern, cosmopolit, extravagant – „un baroc luminos", cum îl numește unul dintre personaje –, pe de altă parte, un oraș care nu vrea să uite că a fost capitala unui imperiu măreț, cu rânduieli adânc înrădăcinate. Deși mica burghezie este prosperă și plină de vitalitate, iar aristocrația, sărăcită și viciată, cele două clase nu pot fuziona. Nici un „nouveau riche" nu este admis în apusele case înalte, oricât de decăzute ar fi. Dintr-o astfel de „legătură interzisă" (între *Marianne* și nobilul *Alfred*), se naște un copil care, departe de a trezi afecțiune familiei paterne, dezlănțuie, dimpotrivă, ură și violență – duse până la crimă. Copilul este simbolul ireconcilierii celor două lumi, așa cum *Bunica,* cea care duce la îndeplinire abominabilul gest, este simbolul Vechii Austrii. O conservatoare prin excelență, ea nu permite modificarea *statu-quo*-urilor. Personajul, întrupat de Silvia Ghelan – maiestoasă, autoritară și neînduplecată – reușește să-și motiveze,

prin știința și farmecul inconfundabil, inegalabil, al jocului, cruzimea. Marii artiste îi dau replică Maria Seleș, emoționanta *Mamă*, și Cornel Răileanu, elocvent (ca întotdeauna) în rolul lui *Alfred*. Din păcate, aceste momente, autentice recitaluri de actorie, nu sunt marcate și de accente dramatice regizorale. Amintirea războiului nu este suficient întreținută spectacular, ci doar sugerată de prezența episodică a unui personaj cufundat într-o adâncă depresie: *Doamna Onorabilă* (Mariana Popovici), care așteaptă, zadarnic, să i se livreze soldățeii de plumb. S-a renunțat la dialogul eroinei cu duhovnicul, o secvență importantă care, alături de memoria războiului și de uciderea pruncului (realizată fără ponderea necesară actului), ar fi putut să dea gravitate subiectului. Pentru că forma în care este lucrat îl încadrează doar într-un facil libret de operetă.

Montarea s-a concentrat pe expunerea amănunțită a universului din care provine *Marianne* (Irina Wintze): viața într-o mică stradă comercială, locuită de oameni obișnuiți, cu ambițiile, neîmplinirile și idilele lor. O viață banală, cu intrigi minore, ai căror protagoniști sunt proprietarii prăvăliilor: *Oskar* (Ioan Isaiu), *Regele scamatorilor* (Anton Tauf), și *Valéry* (cuceritoarea Miriam Cuibus), neobosită victimă în iubire, perseverentă până la ridicol și lipsă de discernământ, în poate cea mai umilitoare ipostază a unei femei – acceptarea relației, de mult compromise, cu un nemernic, care îi provoacă mereu suferințe și care nu este altul decât... tot *Alfred*.

Se bucură, de asemenea, de o desfășurare mult prea amplă, și scenele de cabaret. Mai puțin prețuită și mai puțin practicată ca în Gemania (dacă ne gândim, în special, la cabaretul politic) această formă spectaculară nu avea în Austria, la vremea respectivă, aceleași semnificații ca în țara vecină. Pasajele străine de piesă nu-și găsesc aici nici locul, și nici interpreții. Frazarea ilogică a Vioricăi Mischilea (*Conferențiarul*) și, mai ales, vulgaritatea rostirii, rimând doar cu dansurile nu numai dezgustătoare și interminabile („coregrafia": Mălina Andrei), dar și diletante (mișcările au, în multe momente, aerul luptelor greco-romane și chiar urmările lor sonore: tropăieli, sforțări zgomotoase, trânte, în acorduri... de vals), dansuri în care sunt antrenate, din nefericire, cele mai noi vlăstare ale trupei.

Martor al tuturor evenimentelor – desfășurate pe ulița natală, în locuința de la țară, la picnic, pe malul „frumoasei Dunări albastre" sau în cabaret (decorul: Horațiu Mihaiu) – rămâne, mereu, elefantul. Care are, în spectacol, funcția de a asista... masiv și tăcut.

Creația Ancăi Bradu nu este, însă, nici pe departe lipsită de virtuți. Recunoaștem priceperea folosirii și adâncirii spațiului scenic (exceptând, bineînțeles, elefantul), forța poetică a imaginilor (atunci când sunt preferate semitonurile și comele), coerența narativă (atunci când povestea nu e sufocată de efecte gratuite) sau capacitatea de a ține în mână o distribuție numeroasă. Sunt calități pe care le-am admirat, alături de multe altele, în *Deșteptarea primăverii* de la Teatrul Național Târgu-Mureș, Compania „Tompa Miklós", pentru care a primit, de curând, o valoroasă nominalizare UNITER, la categoria „cea mai bună regie".

Teatrul Național Cluj-Napoca – Povestiri din pădurea vieneză **de Ödön von Horváth. Traducerea: Dan Stoica. Direcția de scenă: Anca Bradu. Decorul: Horațiu Mihaiu. Costume: Lia Maria Vasilescu. Mișcare scenică: Mălina Andrei. Distribuția: Silvia Ghelan, Cornel Răileanu, Maria Seleș, Ioan Ardelean, Miriam Cuibus, Ioan Isaiu, Carmen Culcer, Emanuel Petran, Bucur Stan, Mariana Popovici, Irina Wintze, Anton Tauf, Maria Munteanu, Dragoș Pop, Lucia Wanda Toma, Ileana Negru, Viorica Mischilea, Adriana Băilescu, Angelica Nicoară, Alexandra Georgia Lungu, Cristina Cimbrea, Eva Crișan, Elena Ivănușcă. Data premierei: 27 ianuarie 2001.**

TEATRUL NAȚIONAL BUCUREȘTI

Maia MORGENSTERN:

„Cred în teatru ca într-o șlefuire de diamant"

Claudia LIPAN: *Un regizor al teatrului românesc contemporan spunea, la un moment dat, că jocul actorului e un descântec al inspirației. Dar în exigențele jocului intră o bună înțelegere a personajului cu care lucrați. Ce înseamnă întâlnirea cu personajul?*

Maia MORGENSTERN: Fiecare personaj înseamnă o provocare, fiecare personaj mă sperie, se ascunde, câteodată se lasă descoperit, altă dată nu. Câteodată se lasă descoperit după foarte multă vreme, alteori mi se pare că l-am descoperit și, după un anumit timp (mai ales în cazul unui spectacol pe care-l

joc foarte mult), își descoperă altă față, altă trăsătură de caracter, altă latură din structura lui. Îmi provoacă surprize după foarte mult timp... Personajele, spectacolele, rolurile pe care le-am văzut și pe care le-am jucat m-au învățat că fiecare erou are dreptatea lui, chiar și cei mai temuți criminali. Mă gândesc că trebuie să existe o anumită logică, o anumită justificare chiar și a răului. Altfel, un asemenea personaj n-ar izbuti să facă doi pași în scenă. Trebuie să existe permanent un adevăr, dar unul întors pe dos, ca o oglindă răsturnată. La fel cum cel mai pozitiv personaj, cel mai iubit și neîntinat va avea la rândul lui o umbră; în afara ei, pur și simplu n-ar exista viață.

C.L.: *Ce vă impresionează în primul rând la un personaj pentru ca, ulterior, să vă stârnească alegerea lui?*

M.M.: Nu știu exact ce mă impresionează în primul rând. Umblu cu mare băgare de seamă când abordez un rol pentru că personajele îmi întind capcane. Structura lui depinde uneori de lucruri infime, dar care au o atracție anume împotriva curentului actual. Am să mă refer la un lucru concret. La un personaj ca *Turandot* am încercat să găsesc o latură umană chiar de la text, de la fraza în care eroina spune: „De ce să nu mă pot bucura și eu de aceeași libertate ca oricine?". Acest personaj își descoperă liberul arbitru, își dorește apoi un bărbat pe măsură. Ea avea niște idealuri și scopuri pe cât de mărețe, pe atât de conforme cu ceea ce gândesc, cred, sper și aștept eu de la viață. Când aceste idealuri devin scop în sine, dincolo de o realitate concretă, palpabilă, care mi se pune în față, ele își uită punctul inițial. Prin asta m-a sedus un personaj. Mă seduce în general un personaj-antiteză, conflictul acela dintre ceea ce dorește și ceea ce poate, între ceea ce i se oferă și ceea ce așteaptă el. Conflictul cu sine mă atrage în mod deosebit.

C.L.: *Ați încercat să modificați propunerea literară?*

M.M.: Mărturisesc că nu s-a întâmplat prea des acest lucru. Nu pot să modific esențialul. Esența asta rămâne totuși. Personajele pe scenă nu sunt comune, ci mai degrabă o esențialitate a unui întreg.

C.L.: *Privindu-le ca esențializare, cum trebuie să decurgă atunci colaborarea scenică?*

M.M.: Autorul este ajutat de personaj, dar se cuvine ca el să rămână în slujba personajului său, cu toată imaginația, cu toată credința pe care o are. Eu cred în foarte multe lucruri, dar mai ales în dreptatea mea la un moment dat, dreptate pe care personajul o are la început. Dacă aș pierde acest adevăr, aș pleca acasă. Dacă nu am dreptate, dacă *Medeea* ar zice „Nu, nu este cazul să omor, totuși, copiii", nu este cazul să mai urc pe scenă. E cazul să plec acasă la mine. *Medeea* crede că are dreptate să sacrifice, să salveze într-un fel, și aici e paradoxul, absurdul! Consideră că prin asta își salvează copiii dintr-o ruptură, fiindcă pentru ea, acea căsătorie e mai firavă decât moartea. Bărbatul și femeia sunt centrul indestructibil și sfânt. Pentru căsătoria ei a sacrificat tot. Familie, țară, părinți. Bărbatul ei distruge acest cerc și anulează tot.

C.L.: *Nu vă temeți, în acest sacrificiu repetat al personajului, de un clișeu? De a fi aceeași cu același erou?*

M.M.: Mă tem foarte tare de un clișeu, de generalizări, de unidirecționări specifice – fie dramatic, fie tragic, fie comic, fie apoteotic... Nu-i rău să fii același, dar asta nu devine un scop în sine. Cred că în fiecare zi curge alt sânge prin noi, bem altă

apă și respirăm alt aer. Nici a schimba ceva în fiecare seară nu-i un scop. În mine există o structură fixă, în care cred, căreia îi sunt fidelă. Dacă se întâmplă să nu poată, ori să nu vrea îngerul încărcat cu emoție să treacă pe acolo în seara respectivă, din punctul meu de vedere rămâne în urmă un lucru corect, valabil, o spun cu toată sinceritatea. Nu mă supăr și nu mint ca să forțez nota (de exemplu încercând să plâng mai mult sau mai puțin), dar de cele mai multe ori gândul aduce cea mai adevărată și justă emoție. Gândul singur... Nu mă pierd într-o emoție necunoscută, ci cred în gândul acesta cu toată forța mea.

C.L.: *Cum sunteți, Maia Morgenstern? Cum vă priviți?*

M.M.: Sunt o fire puternică, dar cu umane suișuri și coborâșuri. Am puncte de limită, de maximă energie, alternez stări depresive cu stări de strălucire... Dar, mai ales, cu lungi perioade de calm, foarte benefice, de altfel, pentru că sunt ale mele, îmi sunt proprii. Într-un fel de reconciliere cu mine însămi, mă accept așa cum sunt, am înțeles că nu trebuie să mă condamn sau să regret pentru nici un act săvârșit. Și așa merg mai departe...

C.L.: *Și mergeți alături de oameni cu alte destine, cu mereu alte identități. Vă gândiți și la o anumită responsabilitate când vă întâlniți cu destinul lor? Când sunteți* Lola Blau, *apoi* Haia, *în altă clipă* Edith Stein?

M.M.: Sigur că da. Lucrurile nu pot fi lăsate la o parte, omise, vorbesc de lucruri care se cer de la noi. Mai ales în conjunctura actuală în care vedeți că se revine la o redeșteptare a unor tenebre, ale unor forțe luate mai în glumă, mai în serios, începând cu negarea trecutului. Sigur că este și foarte periculos să te agăți continuu de acest trecut. Dar în cazul nostru, al actorilor, contează foarte mult calitatea, efortul artistic, felul în care știm să aducem pe scena istoriei, pe scena vieții, pe scenă pur și simplu, destinele acestor oameni. Îmbrăcate într-o formă artistică a frumosului, a demersului general valabil.

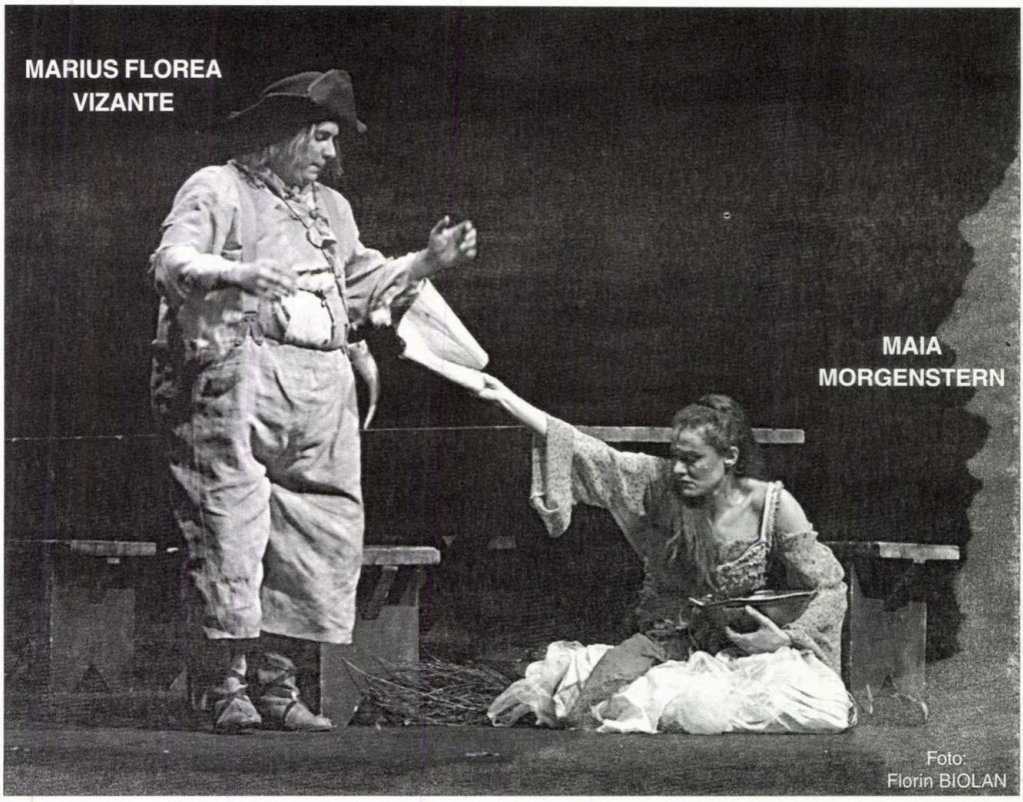
C.L.: *Credeți că publicul respectă răspunderea pe care v-o asumați?*

M.M.: Publicul nu e de oriunde. Publicul suntem noi și în felul în care știm să ne dăruim unul altuia concepte, semne și semnale demne de luat în seamă. Să nu cădem în greșeala de a ne îndepărta unii de ceilalți. Instrumentele pentru a trimite un personaj către public sunt aceleași de când existăm pe pământ; stilul subtil de atragere, configurația planetelor, materia organică... Publicul ajută enorm în modul său creativ: acela de a fi profund activ. Am mare încredere în structura lui și asta mă duce la acel diamant care se numește „suflet". În ceea ce mă privește cred în teatru ca într-o șlefuire a unui diamant. Nu e singura cale de acces și nu am să mă stabilesc aici la gândul că numai așa se poate. Este doar una dintre modalitățile și căile pe care-mi place să le cred.

C.L.: *Finalul discuției ne întoarce, iată, la credință. Care este substanța umană în care credeți, doamnă Maia Morgenstern?*

M.M.: Rațiunea. Pentru mine gândul vine și pleacă mai departe prin rațiune. De aici pornesc toate întrebările și e bine că se întâmplă așa, iar tot aici își găsesc și răspunsul, corectitudinea, moralitatea. Toate există în mine prin rațiune. Ea nu-și epuizează resursele. Dacă vreodată înclin să găsesc resurse epuizate, va ține de slăbiciunea mea. Cred că Dumnezeu ne-a dat liberul arbitru și capacitatea de a gândii și de a judeca conform rațiunii din noi.

Claudia LIPAN



Nicolae PRELIPCEANU

„Omul din La Mancha": un caz de manipulare

Câți dintre oamenii care nu-și plasează idealurile în lumea basmului sau/și a politicii nu se văd în postura lui *Don Quijote?* Până mai ieri, acest erou tragic bântuia mințile artiștilor de tot felul. Astăzi – nu mai sunt sigur că e la fel. Acest personaj care pornește cu o mică opțiune christică, fiind apoi rătăcit pe alte căi, era considerat o victimă a cărților, noi am zice, a unor lecturi nepotrivite. Cum nepotrivite? Dimpotrivă, potrivite, căci micul nobil de țară din La Mancha, *Alonso Quijana,* este unicul personaj în stare să ia în serios ceea ce a citit în cărți, lăsându-se, cu o expresie mai din zilele noastre, manipulat de ele. Atunci, dimpotrivă, el e singurul potrivit pentru acele lecturi. Da, numai că lumea, care nu merge de ieri, de alaltăieri în altă direcție, acceptă cărțile ca pe o oarecare trecere a timpului, ca pe o evadare necesară în alte sfere, dar nu acceptă nicidecum amestecul celor două sfere.

Don Quijote este, așadar, victima unei (auto)manipulări, cu ajutorul cărților. Dar, și acest lucru e bine subliniat în spectacolul lui Ion Cojar de la Teatrul Național din București, *Don Quijote* devine, el însuși, un manipulator al conștiințelor. Primul semnal este dat, în spectacol, de personajul *Cervantes* (pe care l-aș fi văzut așa cum se spune că era deja, la data acestei arestări târzii, adică ciung, în urma luptei de la Lepanto, urmând ca în trecerile spre ipostaza personajului său, Virgil Ogășanu să-și scoată, pur și simplu, brațul de unde îl ascunsese), Cervantes, încolțit de tâlharii și târfele printre care nimerise, le propune un „proces literar", mai precis să se lase mutați în ficțiune. Oricât ar fi de vechi acest truc, „teatrul în teatru" e de efect și-n zilele noastre. Ceea ce urmează e, așadar, o mare semimanipulare, semi pentru că majoritatea își revin și revin la mizerabila lor „lume reală". Numai *Sancho Panza* și *Aldonza-Dulcineea* rămân vrăjiți, adică manipulați de *Don Quijote,* cu idealurile-n minte, ceea ce pentru reprezentanții establishmentului, adică ai lumii reale, nepoata lui *Alonso Quijana* și guvernanta ei, popa și avocatul pretendent la mâna nepoatei și, deci, la mica avere a unchiului rătăcitor, este de neconceput.

Dar, zău așa, de neconceput ar fi azi, în România, politician care să se țintă de cuvânt, patron cinstit, funcționar public politicos și care să nu ia mită etc., etc., ceea ce nu înseamnă că nu se ivesc printre toți aceștia Don Quijoți, fără însă a avea mare șansă de supraviețuire ca oameni cinstiți, generoși, de cuvânt. Presiunea mediului, enormă încă din vremea lui Cervantes, își atinge, în cele din urmă, scopul: nivelarea, alinierea. Doar cele două sărmane ființe oropsite, pe care le-am numit mai sus, lipsite de învățătură și principii induse de aceasta, iau de bună școala lui *Don Quijote,* dar fiind niște derivate ale unui derivat el însuși, nu vor reuși, fiind alungați, de cei care-l confiscă pe erou și mort, înapoi la realitatea sordidă dinspre care fugiseră. Împărăția lui Christos nu sosise. Nici măcar cea a lui *Don Quijote,* a sufletelor curate. Toate acestea și încă altele pe deasupra sunt conturate în spectacolul lui Ion Cojar, cu Virgil Ogășeanu, Marius Florea Vizante, Maia Morgenstern și ceilalți. Deși un fost *musical* – căci ce e un *musical* ca ăsta față de atâtea spectacole cu difuzoarele date la maximum? – spectacolul cu *Omul din La Mancha* mi se pare că poate fi un punct de pornire al meditației pe marginea conflictului tragic între principii și realitate. Dacă în *Cidul* și-n vremea lui, poate, lupta se dădea între pasiune și datorie, *Don Quijote,* omul principiilor generoase, are de luptat cu sordida realitate. Exact ce-i înfrânge azi pe atâția, încă, în republica noastră!

Căci teatrul nu e, numai așa, o „petrecere" a timpului, cum se vede și de data aceasta, ci un motiv de a gândi. Cine are curajul să nu rateze nici acest spectacol, altfel cu scăderile lui, pe care le vor observa alții.

Claudia LIPAN

„Cavalerul tristei figuri"

Ion Cojar este un romantic întârziat. Și... slavă Domnului, că mai există încă romantici întârziați. Regizorul a apărat pe scena Naționalului musicalul lui Dale Wasserman, *Omul din La Mancha* și, o dată cu el, argumentele donquijotești ale lui Cervantes. Adoptând principiul teatrului în teatru, accentul de farsă tragică al romanului câștigă acel efect imposibil pe care îl are astăzi mitul cavalerului rătăcitor pregătit să îndrepte lumea prin curaj. Spectacolul realizează în universul său imaginar o fenomenologie a lumii contemporane. Aceeași în care este nevoie la tot pasul de un *Don Quijote* care „se înfierbântă până când mintea îi dă în clocot". Deși inadecvat, spațiul generos al scenei este „corectat" de Doina Levintza prin ecrane de pânză unde se imprimă stările afective ale eroului: iluzii optice în mori de vânt, castele de nisip și statui amintind de Insula Paștelui. Dansează când și când în acest decor costumele pestrițe ale unor „*caballeros andantes*", nelegiuiții martori la procesul lui *Cervantes* și la apărarea sub barba tăbăcită a lui *Don Quijote*. Pentru că, sărac, prizonier în campanii militare, rob și răscumpărat, întemnițat într-un sat andaluz, autorul nu se deosebește prea mult de personajul căruia îi dă viață și care o poate salva pe a sa. Virgil Ogășanu în *Omul din La Mancha* croiește o partitură pastorală mai puțin zgomotoasă, mai puțin nebunească din privirea unui Peter O'Toole, dar aerul lui obosit îi atribuie ceva din naivitatea personajului. Poet, actor și agent fiscal atât cât să nu moară de foame, acest visător pălește până la stadiul unui figurant servil. *Don Quijote* este un fiu al virtuților uitat la poarta dintre bine și rău, umilit și învins de-atâta îndrăzneală care face din el ori cel mai înțelept nebun, ori cel mai nebun înțelept! Acuzat de a fi un poet slab, idealist și om cinstit, eroul trece cu ușurință peste ridicolul situațiilor și „bate în porți care nu s-au deschis". Departe de a fi o himeră, *Dulcineea* este realistă și îndărătnică. Ilinca Goia știe să se miște într-o lume în care alintul este mai greu de îndurat decât argoul. Deși nu s-a apropiat de asprimea țărăncii hispanice, am văzut în fragilitatea acestei actrițe o sensibilitate voit ascunsă în inima menadei. Pasională și uneori băiețoasă, *Aldonza* este o altă *Ancuță*-hangiță, a cărei înțelepciune și bunătate luminează doar în chip de *Dulcinee*.

„Jocurile magice" ale lui Don Quijote sunt susținute până la capăt de șeful hoților (Mihai Perșa, într-o desfășurare picantă): colaborator de suferință al eroului, hangiu înconjurat de codane sau senior învestit cu ritualuri cavalerești. Alături de el „scutierește" celebrul *Sancho Panza*, cel născut cu pântecele plin de proverbe. Marius Florea Vizante este optimist și poznaș, credincios și fricos, un debutant „curat-murdar" în ale sacrificiului. El învață lângă „maestru" arta purtătorului de onoare – pasămite, cam naivă!...

Realismul „Omului din La Mancha" este dușmanul adevărului: acela în care nu mai există cavaleri sau galere și nu mai sunt cântate virtuți feudale. Rămâne în schimb povestea melodioasă a Dorinei Crișan Rusu și resemnarea lui Don Quijote, un *hidalgo* ce-l confundă pe Cervantes cu bietul „Cavaler al tristei figuri". Până și acesta se pierde (precum tonalitatea vocii) în spațiul ecranat al scenei pe care și-o închipuie.

TEATRUL NAȚIONAL BUCUREȘTI: Omul din La Mancha **de Dale Wasserman. Regia: Ion Cojar. Scenografia: Doina Levintza. Muzica: Dorina Crișan. Coregrafia: Ioan Tugearu. Cu: Virgil Ogășanu, Maia Morgenstern/Ilinca Goia, Marius Florea Vizante/Andrei Duban, Eugen Cristea/Mihai Perșa, Vlad Ivanov, Dragoș Ionescu ș.a.**

SPECTACOLE

Doina MODOLA

„Cimitirul păsărilor"

Intelectual de formație solidă (licențiat în filosofie, litere, științe politice și economice), Antonio Gala (n. în 1936) face parte, în linia unor Antonio Buero Vallejo și Alfonso Sastre, din pleiada de scriitori care au dat strălucire literaturii spaniole după al doilea război mondial. Poet, prozator, eseist, publicist, scenarist, libretist de operă și musical, s-a afirmat încă de tânăr în dramaturgie. N-avea nici treizeci de ani când, în 1963, a fost distins cu Premiul național „Calderon de la Barca" pentru piesa *Câmpurile verzi ale Edenului*. În 1972, Premiul național de literatură onora *Bunele zile pierdute*, consfințindu-l ca dramaturg reputat, devotat unui realism substanțial, viguros și metaforic, în care infrastructura e în permanență potențată de simboluri revelatoare, iar umanitatea pieselor suspendată între vitalitate și fantasme. Dramă de familie, amintindu-i deopotrivă pe Albee, Pinter și pe... François Mauriac, *Cimitirul păsărilor* (1982) – piesă tradusă în multe limbi – este ultima dintr-o trilogie a Libertății (temă fundamentală la Gala), după *Pedra*

MITICĂ POPESCU, OLGA TUDORACHE, ADRIANA ȘCHIOPU și DAN CONDURACHE

Regalada (1980) și *Bătrâna domnișoară din Paradis* (1982). Sub evenimentele intime ale dramei, scriitorul a figurat, după propriile mărturisiri, un conflict al puterii cu valențe politice: lovitura de stat care a dus la abolirea dictaturii franchiste. Planul secund, fără a avea câtuși de puțin transparența sau vehemența dramei politice, conferă disponibilități parabolice desfășurării situațiilor dramatice, infuzându-le o tensiune semnificativă și o profunzime ce se cer puse în act, în montare. Piesa se petrece în mediul apăsător al unei nobilimi declasate, dominată obsesiv de prezența nevăzută a unui patriarh tiran, nemilos și capricios, pândit calic de epigonii săi, crescuți strâmb și chircit sub povara unei personalități abuzive.

Drama se derulează, aristotelian, într-o singură noapte, aceea a Sfântului Ioan, când normele pălesc și izbucnește în dans și petrecere orgiasmul străvechi. Noaptea vrăjită a miezului de vară, a ielelor și Sânzienelor (când se petrece și *Visul...* shakespearean și *Domnișoara Iulia* de Strindberg) dezlănțuie cele mai mari nebunii și dă imbold nestăvilit năzuințelor, patimilor, nesăbuințelor de tot felul. Acesta e momentul în care, instigați întruna de *Emilia*, nevolnicii urmași pregătesc încă o tentativă de a-l suprima pe șeful discreționar al clanului Aguayo ce se încăpățânează să supraviețuiască într-o nesfârșită agonie.

Urându-se și disprețuindu-se reciproc, suspendați între un trecut dezonorant și un viitor nesigur, eroii sunt priponiți în același vis al emancipării, ratând constant șansa de a se elibera. Sudați prin slăbiciuni și turpitudini, se zbat într-o promiscuitate morală și într-o precaritate financiară consimțite vreme de un sfert de secol, doar pentru himera mereu amânată de a pune mâna pe averea celor care le-ar înlesni un trai îndestulător, visat de fiecare în parte, doar pentru sine. Opresiv și cinic o viață întreagă, bătrânul Aguayo se încăpățânează să trăiască, totuși, continuând să-i țină captivi în cercul propriilor lor iluzii și jucându-le un ultim renghi prin a-i dezmoșteni.

Spectacol de actori în primul rând – ceea ce implică și meritele, și riscurile lui – *Cimitirul păsărilor* de la Teatrul Mic are în fruntea afișului un cuplu redutabil: Olga Tudorache și Mitică Popescu, secundat de un grup de actori formați alături de cei doi maeștri. Absolvent de câțiva ani (vreo doi, dacă nu mă înșel) al secției de regie a U.A.T.C. București, tânărul Nicolov Perveli Vili colaborează astfel cu o trupă omogenă (Adriana Șchiopu, Mihai Bica, Angela Munteanu fiind foști studenți ai Olgăi Tudorache), asigurându-și nu doar unitatea interpretativă, ci și transferul benefic al unei experiențe stanislavskiene și moderne a aproprierii personajului. Dacă această împrejurare constituie o șansă extraordinară pentru formarea unui tânăr regizor, ea incumbă și riscul de a fi copleșită de individualitățile creatoare, „înghițit" de actori. Spectacolul e lipsit de acel arierplan magic al semnificațiilor ce derivă din capacitatea (și autoritatea) regizorală care îi obligă pe

actori să se autodepășească și le deschide energiile sugestive secunde. Actorii continuă să fie interesanți ca personalități separate, și chiar ca eroi, sinteza situațiilor nu deține însă acel declic magnetic copleșitor, capabil să producă cutremur emoțional.

Olga Tudorache are vervă (în *Emilia*) și acea recunoscută capacitate de a umple scena, chiar dacă neinvestindu-se, parcă, deplin în eroină. Ea creeaza o lady Macbeth de provincie cicălitoare și avară, pierzandu-se în vorbărie, dar singura capabilă cu adevarat de crimă. În veșnica obsesie a frustrării maritale, își varsă refulările în agresiune verbală și reproșuri, asaltându-l fără încetare pe *Deogracias,* soțul nevolnic și depersonalizat. Mitică Popescu își construiește personajul cu inconfundabilul său comic al imobilității, imperturbabil și sec, surprinzându-l în mici tertipuri, terorizat să renunțe la puținele lui plăceri – jocurile, fumatul, rontăitul floricelelor – și despăgubindu-se prin ciupituri libidinoase și acuplări ilicite. Sclifosit și ciudat, chinuit de o homosexualitate neîmplinită și obidită – încercând să se apere de o nevastă necioplită și vulgară ce îl sfidează cu amorurile ei, căreia Adriana Șchiopu (*Martina*) îi dă chip cu înverșunare temperamentală și năduf – *Nicodemo Aguayo* e conceput de Dan Condurache în tonul dual al râsului-plâns, ridicol și înduioșător, nesigur și fantast, estet din nevoință și disperare. Caricatura schimbă mereu masca tragică cu cea descalificatoare și ilară.

Mereu de față, adesea nevăzută de ceilalti, ingenua *Laria* e în interpretarea debutantei Angela Munteanu o sensibilitate fragilă și o prezență credibilă. Chipeșul *Miguel* însă nu are în Mihai Bica – prea țeapăn și monocord – nici farmecul învăluitor și lipsit de scrupule al donjuanului, nici autoritatea virilă incontestabilă care l-ar putea face reeditarea fascinantă a Bătrânului, planta robustă răsărită din vechile lui aventuri de faun insațiabil.

Nimic personal în scenografia lui Nicolae Mihăilă: cunoscutul decor al camerei de zi, cu un cat superior, construit frontal și simetric, în raport cu care scara din mijloc poate figura o cruce. Decorul ocupă o (prea) mare parte din spațiu, împingând mult spre avanscenă aria de joc, ceea ce determină o mișcare liniară, fără adâncime. În spate, în semiobscuritate, se bănuiesc vitrinele cu păsări împăiate, fără a constitui acel contrapunct simbolic, apt a revela existențele mortificate ale eroilor.

Corect și ponderat, spectacolul Teatrului Mic reconstituie agale, într-un ton mediu, bătrânicios, biografia, motivațiile, profilul uman și patologia morală a personajelor, degajând o stăruitoare impresie de déja-vu, atenuată însă de farmecul actorilor.

Teatrul Mic – Cimitirul păsărilor **de Antonio Gala. Traducerea: Alina Cambir. Regia: Nicolov Perveli Vili. Asistent de regie: Costin Manoliu. Scenografia: Nicolae Mihăilă. Distribuția: Olga Tudorache, Adriana Șchiopu, Mitică Popescu, Dan Condurache, Mihai Bica, Angela Munteanu. Data premierei: 20 mai 2000.**

Ștefan OPREA

Doi fără balansoar

Renovată, modernizată, dotată cu aparatură nouă și cu aer condiționat, sala studio a Teatrului Național din Iași a primit numele regretatului actor Teofil Vâlcu, Reinaugurată la 3 februarie 2001, în prezența ministrului Culturii și Cultelor Răzvan Teodorescu, sala a găzduit două premiere: *Agenda* de Jean-Claude Carrière, în regia lui Ovidiu Lazăr, și *Pescărușul* de A.P. Cehov, în regia lui Vitalie Bichir.

Cunoscut ca remarcabil scenarist de film (a colaborat cu regizorii Pierre Etaix, Luis Buñuel, Luis Malle, Jacques Deray, Milos Forman, Alain Corneau, Marco Ferreri, Jean-Luc Godard, Andrzej Wajda, Volker Schlöndorff, Nagisa Oshima, Peter Brook, Jean-Paul Rappeneau, Hector Babenco), a scris romane și piese de teatru *(Terasa, Agenda).* Deși ca scenarist practică intriga complexă, umorul corosiv și situațiile stranii, ca dramaturg – cel puțin în *Agenda* – asemenea calități îl ocolesc sau apar foarte diluate: intriga e banală, umorul e blând, situațiile sunt comune. Lipsește vigoarea dramatică și emoția. Carrière vrea să spună o poveste de iubire între un bărbat și o femeie – premisă folosită cândva, cu dramatism conținut, de un William Gibson *(Doi pe un balansoar)* sau cu lirism cenzurat de un Erich Segal *(Love Story),* din familia cărora *Agenda* pare a-și propune să facă parte. E drept că personajele lui Carrière se revendică și de la familia „înstrăinaților", a insinguraților fără leac, pentru care dramatismul decurge din imposibilitatea comunicării, a stabilirii unei relații viabile. *Jean-Jacques* e un asemenea „instabil", un bărbat tomnatic, un urs morocănos izolat în vizuina lui în care nimeni nu intră și unde își savurează succesele amoroase trăite aiurea (reale sau imaginare?), trecându-le în agenda personală; agenda e singurul lui univers sentimental pe care îl frecventează, cu mândrie sau cu nostalgie. Nu știm exact dacă acolo sunt trecute succesele lui adevărate sau dorințele lui refulate. *Suzanne* e virusul activ al acestei ecuații sentimentale; ea, cu un aer de aventurieră (în fapt, tot o însingurată și o nerealizată în planul iubirii, dar care a ajuns să nu-și mai suporte starea și a decis să o depășească), intră nepoftită în universul închis al bărbatului, bulversându-l prin avansuri feminin disimulate. Și reușește: *Jean-Jacques* marșează, dar *happy-end*-ul nu se produce. De altfel, în caietul de sală al spectacolului, el face o adevărată teorie a finalurilor: „Este important ca un final să fie reușit, convingător, mai ales pentru că aceasta este piesa pe care spectatorii o decupează din *puzzle* și o iau cu ei când părăsesc sala: ceea ce au înțeles din istoria înfățișată, ceea ce poate decide uneori eșecul sau succesul unui spectacol. Bun sau rău, *happy-end* sau *noir,* deschis ori încifrat, trebuie să faci în așa fel încât finalul să fie irefutabil". Și ce final propune el în *Agenda?* Unul al imposibilității realizării iubirii și al interșanjabilității: Suzanne rămâne în universul închis în care trăise bărbatul (să-și confecționeze, probabil, o agendă proprie, cu dorințe neîmplinte și nostalgii), iar *Jean-Jacques* pleacă

să flaneze în căutarea de sine și în căutarea unei soluții de salvare. Pentru el – o șansă; pentru ea – un drum închis.
Astfel judecate, premisele piesei par generoase sub aspect dramatic. Enunțându-le, însă, dramaturgul nu le-a adâncit, încât piesa lui rămâne una subțire, ușoară, fără fior existențial. Așa a tratat-o și regizorul care, oricum ar fi făcut, nu-i putea conferi mai mult dramatism decât avea. Scenografia e minuțios realistă. Mai metaforică, ea ar fi asigurat spectacolului un plus de artisticitate. Iar interpreții, evoluând cu precizie și eleganță, ca într-un joc de artificii (artificiile nu frig, nu ard, scânteiază doar în eflorescențe agreabile!), o oră și jumătate de destindere și minime prilejuri de meditație
Spectacolul e un grațios patinaj pe suprafața lucioasă a sentimentelor.

Teatrul Național Iași, sala Studio „Teofil Vâlcu" – Agenda **de Jean-Claude Carrière. Traducerea: Paola Bentz Fauci. Regia, scenografia și ilustrația muzicală: Ovidiu Lazăr. Distribuția: Florin Mircea, Catinca Tudose. Data premierei: 3 februarie 2001.**

Despre viață și moarte

Foarte puține spectacole dedicate Poetului s-au aflat pe scenele românești în „Anul Eminescu". Respectându-și statutul de teatru pentru copii și tineret, „Luceafărul" a prezentat, în preziua aniversării nașterii poetului, un spectacol inspirat din literatura populară culeasă de Eminescu; în miezul scenariului se află motivele esențiale ale basmului *Frumoasa lumii,* iar în jurul acestora se adună – întotdeauna cu motivație dramatică și cu grijă pentru încărcătura de semnificații și pentru expresivitatea dialogului – o bogăție de metafore, de vorbe de duh, de proverbe și cimilituri de aceeași proveniență, adică din culegerile folclorice ale poetului, ceea ce conferă textului un ales parfum de autenticitate, de pitoresc ponderat, de sănătate spirituală și de acuratețe a limbii.
Nu e prima dată când Constantin Brehnescu pune în valoare, scenic, literatura populară culeasă de Eminescu; într-un spectacol anterior – *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* – el a procedat la fel, descoperind în poezii populare motive care se pliau exact pe pilonul filosofic al basmului, îmbogățindu-l și nuanțându-l ideatic și dramatic. De data aceasta, scenariul și spectacolul își asumă o însemnată cotă de originalitate, abătându-se evident de la litera basmului, în parte și de la spiritul lui, și evoluând spre un final pus sub semnul relației indestructibile *viață–moarte.* Omul stă, încă de la naștere, sub imperiul destinului său și sub zodia morții, iată ce ne comunică spectacolul și acest fapt îl deschide către toate vârstele. Copiii vor urmări mai ales meandrele poveștii, dar vor realiza – conștient sau inconștient – și fiorul metafizic; maturii însă vor avea revelații metafizice și prilej de meditație în sens blagian: moartea ca parte din textul vieții, ca împlinire a acesteia, și desigur își vor aminti versurile eminesciene: *„Căci se nasc spre a muri / Și mor spre a se naște".* E, fără îndoială, un final șocant, implicând o filosofie a existenței: toată zbaterea omului

pentru împlinirea unui ideal sfârșește ineluctabil în moarte. Pleci de la spectacol gândind și dându-i dreptate lui Nietzsche: „Dacă n-ar fi fost moartea, nu s-ar fi filosofat deloc". Iar destinul personajului Naftanail îl pui imediat în legătură cu aserțiunea lui Seneca: „Moartea este, câteodată, o pedeapsă; adesea, un dar; mai mult decât o dată, o mântuire". Am amintit toate acestea nu de dragul citatelor, ci pentru a sublinia caracterul grav al spectacolului – unul dintre cele mai mature și subtile realizate de regizor. Dincolo de orice, *Frumoasa lumii* are alese calități de teatralitate: echilibru între real și fantastic (mai ales în scenariu, căci actorii se simt mai în largul lor în secvențele de real și pitoresc popular, unde sunt încântători, solfegiind însă mai timid în cheia fantasticului), ritm susținut, coerență a motivațiilor psihologice, caractere bine conturate, un firesc al interpretării (Adrian Zavloschi, Viorel Vârlan, Cristina Gheorghiu, Liliana Mavriș-Vârlan, Gabriela Andrei) în care mișcarea, gestul și mai ales rostirea foarte curată, clară, nuanțată dau măsura demersului scenic – actoricesc și regizoral – efectuat cu talent, cu grijă și responsabilitate. Între interpreți există un acord stilistic atent supravegheat de regizor, ceea ce conferă spectacolului putere de comunicare cu publicul. Strategia desfășurării acțiunii și definirea fronturilor de mișcare a personajelor și a relațiilor dintre ele sunt susținute și stimulate de decorurile lui Sandu Maftei care, pe lângă valorile plastice, oferă un spațiu dramatic stimulativ și integrator.

Teatrul „Luceafărul" Iași – Frumoasa lumii **de Constantin Brehnescu, după basmul omonim cules de Mihai Eminescu. Regia: Constantin Brehnescu. Scenografia: Sandu Maftei. Ilustrația muzicală: Radu Ștefan. În distribuție: Simona Gachi, Gabriel Lazăr, Adrian Zavloschi, Viorel Vârlan, Emanuel Florentin, Cristian Gheorghiu, Adi Diaconu, Gigi Șfaițer, Liliana Mavriș-Vârlan, Gabriela Andrei, Iulia Deloiu-Trif, Andreea Crișan, Carmen Vârgă, Ella Leuștean. Data premierei: 14 ianuarie 2001.**

Cristina MODREANU

Portret de tânăr dramaturg – Horia Gârbea

Horia Gârbea este un personaj omniprezent în lumea teatrului de la noi, fapt ce îl recomandă pentru un soi de portret mai mult sau mai puțin complet, o aruncare de ochi – și nu una grăbită – asupra diferitelor fațete cu care tânărul om de litere se poate lăuda. M-aș opri cu admirație nedisimulată asupra muncii de dramaturg pe care o face domnul Gârbea pe lângă regizorii importanți ai scenei românești – i-aș numi în primul rând pe Alexandru Darie și Alexander Hausvater. Traduce, compară, adaptează (uneori excesiv, mai ales când îl combină pe Caragiale cu Cehov într-un elan ironizator), redramatizează fără nici un complex, fie că e vorba de Corneille sau de Witckiewicz. Compune, completează, rescrie în acord cu referințele lumii de azi și cu ideile pe care vrea să le susțină regizorul (și de cele mai multe ori o face inspirat), într-un cuvânt se face indispensabil acestuia, punându-și alături de el semnătura inconfundabilă.

Ușor recognoscibil îi este și stilul textelor dramatice proprii, cu care eu una am o problemă. Încă de când am pus mâna prima dată pe o piesă scrisă de Horia Gârbea, „întâlnirile" noastre au decurs cam așa: lectura e, cum se spune, OK – textul dă semne de viață, ironizează cu spor, mușcă acid din tarele societății, autorul are un mod personal de a se detașa de propriile personaje pe care le tratează ca pe simple păpuși mecanice bune de mânuit. Însă, de cum ajung pe scenă (textele, desigur), se întâmplă ceva ciudat. „Ceva" care m-a împiedicat să scriu cronici la spectacolele cu piesele lui Horia Gârbea, dar pe care le-aș putea defini acum, după ce am văzut câteva: textele, care stârnesc în mod repetat chicote la lectură, nu trăiesc pe scenă!

Cu *Funcționarul destinului* dramaturgul descoperă...

Foto: Florin BIOLAN

NUAMI DINESCU
și
IOAN COMAN
în
Cafeaua domnului ministru

apa caldă – a se citi „capcanele vieții de cuplu" și scrie un text ca pentru a se apăra de ele. Un text banal, cu ceva jocuri de cuvinte care mai stârnesc, pe alocuri, zâmbete, cu un personaj principal de un patetism exagerat (foarte pasional interpretat de Silvia Codreanu – păcat de atâta talent!) și un altul de un cinism sec (Cristian Moțu), intersectate de trecerea grăbită a unui „funcționar al destinului" (Lia Bugnar are o frumusețe rece și debitează impersonal un text foarte puțin ofertant pentru un actor). Cu câteva luni în urmă, venind de la un spectacol scriam: „Aflând că Horia Gârbea a inventat un domn care studiază cupluri și le tratează de boala rutinei ce le poate submina trăinicia, mi-am luat soțul de mână și am alergat să vedem *Funcționarul destinului* la Theatrum Mundi. Preventiv. Ne-am plictisit vag postmodern timp de o oră și un sfert (din tot ce era pe scenă nu impresiona decât decorul lui Doru Zamfir) și ne-am întrebat la final, în spiritul piesei, dacă a meritat să pierdem încă o cină în doi – fie ea și grăbită – după o lungă zi de muncă". Citindu-le a doua zi, rândurile mi s-au părut răutăcioase, așa că am renunțat la ele. Le reiau însă acum pentru că, între timp, am mai văzut două spectacole cu o altă piesă a domnului Gârbea, *Cafeaua domnului ministru,* și de fiecare dată am rămas datoare cu o cronică. Prima producție este una „cuminte" din punct de vedere regizoral, datorată lui Lucian Sabados (care a inaugurat cu ea un nou spațiu-studio al Teatrului „Toma Caragiu" din Ploiești la Hanul cu Tei); cealaltă, hazardată inutil, era semnată de Gavriil Pinte și montată la ARCUB. Varianta Sabados nu e chiar de nedigerat, pentru că pune în valoare maliția dramaturgului (capitol la care stă cel mai bine și omul și dramaturgul Horia Gârbea), plasând-o într-un context mai degrabă realist, în care simbolicul vine ca o completare. Un ministru care are alături la bine și la

rău o secretară „cu personalitate" e vizitat de Ziua Europei de o patroană de nigth-club nemulțumită că trebuie să plătească impozite imense. Insistenta vizitatoare e calmată definitiv de secretară cu o cafea otrăvită, presa miroase ceva, însă cei doi reușesc să mușamalizeze totul. Textul abundă în trimiteri la întâmplări familiare nouă și în replici comice de inspirație politică, însă cu bătaie mică, dar interpretarea pătimașă a lui Ioan Coman salvează aparențele. În spectacolul de la ARCUB însă, întâlnirea cu regizorul Gavriil Pinte îi este fatală piesei, precum cafeaua patroanei. Excelând printr-o lipsă totală de umor (demonstrată cu brio în măcelărirea unor comedii cu mult mai multă substanță decât cea în chestiune acum), G.Pinte aplică o „viziune regizorală proprie" care anulează orice urmă de efect al textului, de altfel rostit de actori în timp ce sunt angajați în tot felul de acțiuni inutile, așa încât nu se mai înțelege nimic din el, regizorul împingându-și cu obstinație „extratextul" în față. „O abordare-surpriză" – ne avertizează anunțul privitor la spectacol; și are, într-adevăr, dreptate: actorii aleși, Maia Morgenstern, Alexandru Georgescu și Maria Teslaru – sunt surprinzător de neinspirați, interpretarea lor tinzând constant, cu voluptate parcă, spre grosier. Cât despre „găselnița" de final – reluarea piesei de la început – ce să mai spunem – ceva mai original nici că s-a pomenit!

Să aibă Horia Gârbea pur și simplu ghinion? Mă tem că e vorba, totuși, despre altceva: rândurile sale, ce stârnesc un chicotit binevoitor la lectură (cum se întâmplă, în egală măsură, și cu textele incluse în volumul *Decembrie, în direct,* apărut de curând la editura All) nu au forța necesară „trecerii rampei". Respirația lor e scurtă, gâfâită, iar orizontul meschin. Maliția nu salvează întotdeauna.

Claudia LIPAN

Ministerul comediei

Ultimul proiect ARCUB intră în sfera teatrului prin montarea regizorului Gavriil Pinte a piesei *Cafeaua domnului ministru.* Adaptat după textul lui Horia Gârbea (nominalizat de UNITER în 1998), spectacolul este cel puțin curios. Farsa macabră se luptă, ca într-un final de competiție sportivă, cu ocheada ascuțită și savuroasă a scriitorului. Detașarea cu care Horia Gârbea trece de la eroul comic, autentic, la imoralii părăduiți în gaguri seci de mâna a doua, cere mai mult decât o explicație de genul: „Așa mi-a ieșit: cu situații și replici de umor negru, grotescă și absurdă". Așa i-a ieșit și lui Gavriil Pinte: un hibrid oficios al vieții politice, o invenție care face din „homo politicus" un „homo eroticus" fără discernământ.

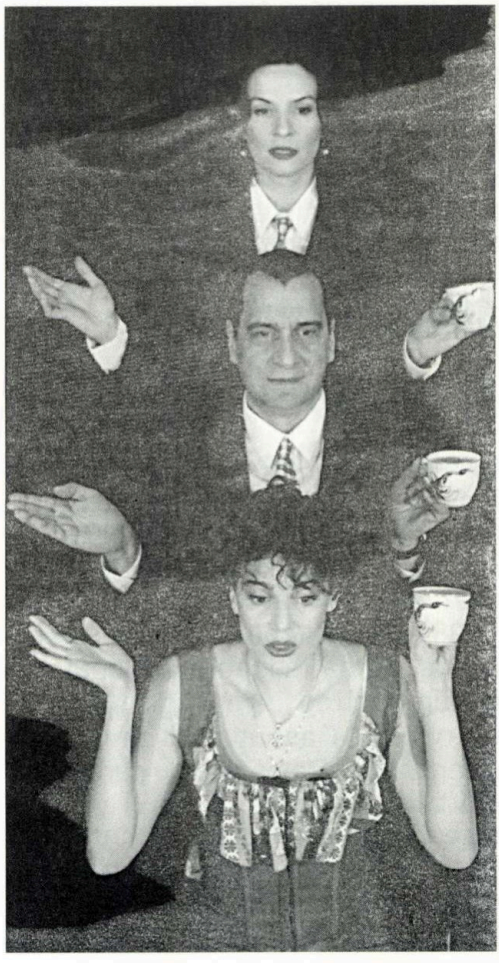
Politicianul riguros (Alexandru Georgescu), burtos, plin de somn ministerial dobândește brusc în fiecare dimineață, datorită secretarei (Maia Morgenstern) statura vioaie a iubărețului, a trubadurului preocupat de grija sentimentelor dintre cele mai nobile. Mofturile și complezența lui sunt artificii care nu mai au în societate nici măcar puterea de a colora spectacolul politic. Puterea lui se albește în centru, se înnegrește pe la colțuri și rămâne ca un petic vechi. De altfel, piesa mi s-a părut mai mult un kitsch pe marginea

eseurilor cinematografice ale lui „Charlot". Autorul mizează pe utopii democratice precum politica unde trebuie să spui adevărul chiar și atunci când minți, sau ministrul care are numai obligații și îndatoriri, fără privilegii. Politicianul superior care se ascunde undeva în străfundul inimii (și rămâne ascuns!) a ajuns în funcție prin compromis matern, prin sacrificii. *Flash-back*-urile din copilările ni se prezintă ca o seară cu „Surprize, surprize" (după mine cea mai reușită scenă) unde gazda e o secretară emoționată, gata să plângă din instinct, înregistrând suspine înecate pe arcușul *Baladei* lui Ciprian, tremurând o dată cu „eroul din întâmplare".

Diferența dintre ministru și secretara sa este explicată de Horia Gârbea în programul spectacolului: secretara e plătită de la buget pentru a economisi banii politicianului. Alexandru Georgescu este, pot zice, chiar „ministru de ministru" atunci când nemulțumirile lui nu afectează pe nimeni în afara biroului, ba încă basmaua încropită pe cap din ziarul de dimineată îl face să semene cu un bătrânel înțelept. Maia Morgenstern este o secretară cu momente lirice („Flori de plumb deasupra noastră / or să cadă râuri, râuri / râul, ramul, mi-e prieten numai mie / iar ție dușman este..."), cu izbucniri sincere, femeia care spune ce vrea și vrea ce spune. Doar cafeaua o jignește, iar faptul că trebuie preparată fără zahăr, frișcă, plumb și prejudecăți o determină să fie vulnerabilă până la lacrimi.

Laitmotivul cafelei refuzate deschide piesa în termeni buni, dar o prelungește la nesfârșit, o trece prin răsturnări de situații și replici cu plictis. Nici apariția fostei „secretare" – viitoare doamnă ministru (Maria Teslaru), reprezentând întreg electoratul prin graba de a dezvălui viața politicianului, nu poate încheia ceea ce actorii au început destul de bine. Piesa scrisă în două zile a încercat să demonstreze în aproape două ore că realitatea social-politică e aceeași pe care o știm. Evitând adresarea individuală, apropiindu-se, mai degrabă, de discursul colectiv al liderului de grup, încercarea de față, treptat, a eșuat.

MARIA TESLARU, ALEXANDRU GEORGESCU și MAIA MORGENSTERN



Îmi apăr romanțioșii!

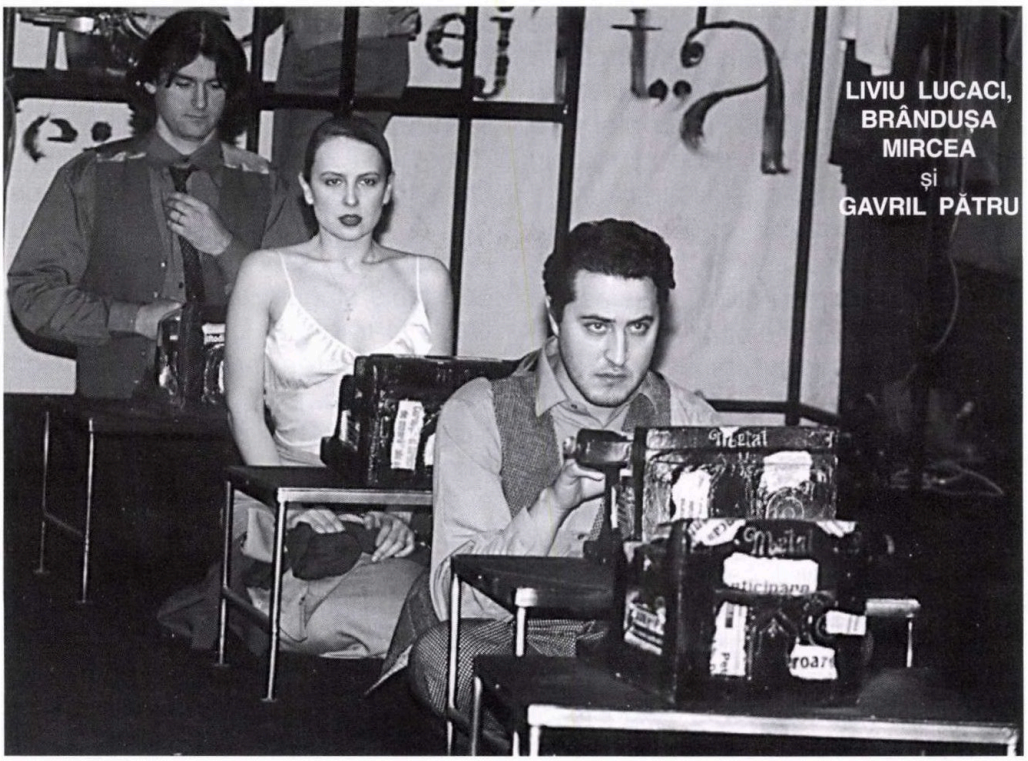
În timp ce mă uitam la comedia lui Marivaux, *Travestirea*, mă gândeam la *Gemenii* lui Goldoni și mi-l închipuiam pe Gozzi mâncând din cele *Trei portocale*. Ce încearcă la „Nottara" regizorul Nicolae Alexandru este o privire în curtea vecinului, o căutare de întâmplări banale care se petrec în zgomotul și în forfota străzii din noi, din scena unde suntem deopotrivă regizori și actori. Nu că am recunoaște, dar ne închipuim cu toții mici țesături de suveică atunci când ne povestim pe noi înșine. Personajele lui Marivaux, ușor desuete, merg în continuare pe principiile *Commediei dell'Arte* și pe osatura teatrului (cu nume dramatic) care de la o vreme își corijează în public căsniciile. *Travestirea* (schimbare a identității și fugă de sine din inconștiență, inocență) nu spune nimic despre complot, complotiști, despre ce-ar fi să ne surprindă cu ceva, despre terapia prin râs. În câteva momente cu unul dintre personaje (de obicei principal pentru procedeul genului teatral, în care faptele sunt improvizații pe marginea prologului), aflăm cam tot ce ar susține la unison următoarele două ore: un cavaler ochios și îndrăzneț este de fapt femeia (Clara Vodă) care dorește să-și cunoască pretendentul (Cristian Șofron). Bănuindu-l, pe bună dreptate, de vicleșug conjugal, ea îi devine cel mai bun sfătuitor în straie bărbătești. Uite, așa aflăm cum *Lelio*, pretendentul, aspiră la averea consistentă a unei contese siropoase (Cerasela Iosifescu); contesa intră de bună voie în „jocul dragostei și-al întâmplării" și învârte admiratorii pe degete precum *Fenisa* capricioasă a lui Vega; servitorii își uită rangul de obârșie și se îndrăgostesc cu luciditatea care le deschide ochii și deconspiră un fals cavaler. Iubirea ca joc nu scapă nici o etapă (prietenie, respect, plăcere), iar pătimașii învață să țină unii la alții din mici încercări și suferințe (privite ca pietre de hotar). Pornind de la judecata sănătoasă: un bărbat frumos este un bărbăt nesărat (Marivaux a spus-o), schimbarea unui singur erou poate duce la travestirea tuturor. *Lelio* crede că, într-adevăr, este isteț și visează la o avere în calcule aritmetice (contract matrimonial, poliță, clauză de despăgubire). *Contesa* se poartă „cu mănuși", când cochetă, când îndărătnică. Iar cavalerul se jură că nu fură, dar este prins cu mustața falsă. Adevărata lui identitate nu supără pe nimeni, pentru că nu este luat în seamă. Valeții prind un curaj fantastic: se trag de șireturi cu stăpânii, sunt mai copți la minte, fac pe nebunii... Improvizațiile lui Valeriu Preda și Daniel Popescu îmi aduc aminte de strădania permanentă a personajului comic (dar de multe ori caraghios) de a ieși de sub tutela cabotinului supus situațiilor

pe care știe perfect să le complice. Talentul lor, alături de cel al Ceraselei Iosifescu, ține în fața spectatorului un curs de anatomie a inimii. Și el, bietul spectator, amărât de realitate sau prea îndestulat cu plăcerea ei, dornic de evaziuni spectaculoase (spectaculare?...) asistă bucuros la regulile cursului, la teoria și practica lui acoperită de chinorozul actorilor care se comportă știind că trebuie să fie simpatizați.

Laud scenografia Ștefaniei Cenean, decorul ei țeapăn ca o luntre a influențelor, transparent ca prologul din care aflăm restul piesei, burghez în lumea celor lipsiți de avuție sufletească. El descrie un spațiu care nu se cucerește atât de ușor, un spațiu pe care romanțioșii freamătă pe dinăuntru (deh, un amor inspirat nu stă mult în fașă...). Cu măști sau fără măști, eroii lui Marivaux, aceiași „capo comici", născocesc norocul ca o năstrușnicie. Noroc care mă îndeamnă să-i apăr, să mă gândesc la „Puricele" care l-a gâdilat în ureche și pe regizorul Nicolae Alexandru, să reamintesc cui vrea să știe de romanțioșii care ne aduc la teatru strigând prin gura lui Dan Puric: *„Toujours l`amour!"*.

Teatrul Nottara: Travestirea **de Marivaux. Regia: Nicolae Alexandru. Scenografia: Ștefania Cenean. Cu:Cerasela Iosifescu, Cristian Șofron, Daniel Popa, Clara Vodă, Valeriu Preda. Data premierei: 15 decembrie 2000.**

CERASELA IOSIFESCU, CRISTIAN ȘOFRON, VALERIU PREDA, CLARA VODĂ și **SORIN COCIȘ**



LIVIU LUCACI, BRÂNDUȘA MIRCEA și GAVRIL PĂTRU

Delia VOICU

Sub semnul fatalității

Un „spectacol Hausvater" este, de fiecare dată, o întâlnire artistică insolită, solicitantă (chiar suprasolicitantă) pentru participanții aflați pe scenă, dar și pentru cei din sală. Regizorul aplică un tratament egal atât interpreților, cărora le cere să se dăruiască fără menajamente, cât și publicului, pe care dorește să-l scoată din pasivitate, supunându-l unui asalt senzorial. Provocatoare și epuizantă, metoda sa are, uneori, efecte benefice. El cultivă, în mod deliberat, emoțiile negative, prin soluții șocante și greu de suportat (imagini promiscue sau muzică agresivă, într-o frecvență asurzitoare), soluții ce-i fac pe spectatori să resimtă aievea senzațiile pe care le încearcă eroii. Bine ritmate și ținute în frâu, aceste trăiri se întorc, totuși, în zona esteticului. Este procedeul la care Alexander Hausvater recurge și pentru *Machinal*, piesa lui Sophie Treadwell, montată la Teatrul Național din București.

Textul, scris în 1928, este inspirat dintr-un fapt real. Autoarea transpune dramaturgic povestea primei femei condamnate la moarte pe scaunul electric (pentru că își asasinase soțul), un caz celebru, pe care l-a urmărit atent, în toate fazele procesului, despre care a relatat și ca ziaristă. Crima este

prezentată, în istoria ei, din perspectiva tinerei soții: grijile materiale, inadaptarea la muncă, sfaturile pragmatice ale mamei au împins-o pe *Helen* în brațele șefului, un caraghios snob și zgârcit, mândru de reputația lui de afemeiat, ca toți bărbații nevolnici. El își invită mireasa să păsească pe *covorul roșu* al hotelului „de cinci stele", ales pentru luna de miere. O altă pânză, albă, desfășurată simetric, se transformă într-o cămașă de forță, ce sugerează maternitatea neașteptată și situația familială nedorită. Actul fizic al iubirii și nașterea se contopesc, pentru proaspăta doamnă Jones, într-un strigăt de durere, în timp ce domnul Jones câștigă experiență conjugală, făcându-și, afectat și sigur pe sine, exercițiile grațioase de balerin, la bară. *Helen* speră că își va găsi, până la urmă, marea dragoste. Și visul pare să i se împlinească, prin apariția exoticului *Richard Roe*. Nisipul, marea, cerul senin devin, alături de el, paradisul romantic la care râvnise, dar pe care crede că-l poate păstra doar omorându-și soțul. Iubitul nu numai că o părăsește, dar nu ezită să depună mărturie împotriva ei (decisivă în pronunțarea sentinței). Momentul execuției, de un dramatism impresionant, suprapune, în crescendo, mai multe planuri sonore, din care se disting percuția tensionată și vocea disperată a preotului. Eroina sfârșește cu chipul luminat de un zâmbet destins.

Lumea exterioară și frământările lăuntrice ale personajelor sunt revelate în maniere diverse, de la comentariul brechtian sau elemente din teatrul de divertisment la rezolvări naturaliste. Regia mizează și pe forța de grup, din care se desprind cuceritoare primplanuri. Carmen Ionescu, Natalia Călin, Ileana Olteanu, Brândușa Mircea, Gavril Pătru, Dragoș Stemate, Silviu Biriș și Marius Rizea alcătuiesc corul ce creează și întreține conflicte. Uniformele gri, depersonalizante (scenografia: Liliana Cenean), reacțiile mecanice, stereotipe, dar și defulările, ce substituie, în existența lor, sentimentele adevărate, constituie singura alternativă la viață. Destinul tragic al lui *Helen Jones*, în convingătoarea întrupare a Monicăi Davidescu, se conturează sub semnul fatalității. Alături de ea, evoluează remarcabil Liviu Lucaci (în rolul cinicului aventurier *Richard Roe*) și Tomi Cristin (*Mr. Jones*), care și-a construit, prin distanțare și fără șarjă, personajul.

Muzica, o adevărată centrală energetică ce imprimă pulsația reprezentației, este interpretată *live* de Gabriel Bassarabescu, Marius Gâlea și Pompiliu I. Rădulescu. Hiturile „anilor nebuni" răspund, prin revenirea lor la modă, celor ale anilor '60–'70 (în ritmuri de charleston și rock), dar și celor agitate de astăzi. Traducerea Violetei Popa, într-un registru expresiv, abundând în americanisme, generează, de asemenea, un efect de actualizare. În care recunoaștem limbajul și gustul „generației Pro".

Teatrul Național „I.L. Caragiale București" – Machinal **de Sophie Treadwell. Traducerea și adaptarea: Violeta Popa. Regia: Alexander Hausvater. Scenografia: Liliana Cenean. Muzica originală, aranjamente muzicale și interpretare la pian: Gabriel Bassarabescu. Instrumentiști: Marius Gâlea (saxofon) și Pompiliu I. Rădulescu (percuție). Distribuția: Monica Davidescu, Carmen Ionescu, Natalia Călin, Ileana Olteanu, Raluca Petra, Brândușa Mircea, Liviu Lucaci, Tomi Cristin, Mircea Anca, Gavril Pătru, Dragoș Stemate, Silviu Biriș, Marius Rizea. Data premierei: 21 decembrie 2000.**

Roxana CROITORU

Prințul fericit

La sfârșit de an, în preajma sărbătorilor Crăciunului, Teatrul de Păpuși „Puck" se pregătea să întâmpine noul mileniu aniversând o jumătate de veac de păpușărie profesionistă, în haine noi: premiera *Prințul fericit* de Oscar Wilde, dramatizare de Calistrat Costin, oferită de secția română, în sala sa reamenajată. Apărută în 1888 (cu doi ani înainte de celebul roman *Portretul lui Dorian Gray*), povestea *Prințului fericit*, ce dă și titlul volumului pentru copii, ilustrează inconsecvența autorului, fascinat întreaga sa viață de cultura antică, exprimată printr-un convenționalism al „seninătății clasice" – prin cultul frumosului. Cel care a declarat, de nenumărate ori, că societatea nu îl interesează „decât din punctul de vedere artistic" și-a sacrificat personajele în lupta pentru instaurarea în lume a binelui și a echității, nicidecum a frumosului.

Construit după modelul fabulei, textul pune în discuție valorile morale ale existenței. *Prințul* descoperă, după moarte, suferința supușilor săi, suferință datorată crâncenei sărăcii, și nu neîmplinirii aspirațiilor estetice. Eroul, care lăcrimează în fața durerii semenilor săi, încearcă, prin sacrificiul de sine, să dăruiască bucurie, descoperind valoarea supremă a binelui. Oamenii au nevoie de bunătate mai mult decât de frumusețea statuii lui, placată cu aur și nestemate. Parabola elogiază devotamentul, fidelitatea în prietenie, responsabilitatea, solidaritatea umană.

Montarea decupează clar metafora personajului, atenuând sentimentalismul și tenta puternic moralizatoare a scrierii. Spectacolul este construit pe trei planuri, în trei stiluri interpretative și plastice specifice teatrului de animație. În primul plan, actorii cu măștile grotești ale consilierilor locali și a primarului – speriați când recunosc frumusețea statuii (lipsită, în schimb, de utilitate imediată) – reprezintă societatea vulgară sau pe cei aflați în suferință: femeia, copilul, poetul. În planul al doilea, sunt marionetele mânuite din spate pentru momentele de legătură: copiii la școală, fetița cu flori în loc de fetița cu chibrituri (trimitere evidentă la Andersen) și, în sfârșit, cel de-al treilea plan, splendid decupat: în fundal, un ecran oval ce se luminează în culorile lunii sau ale soarelui și pe care se proiectează întâmplările istorisite de *Rândunel* (prietenul fidel al *Prințului*), petrecute în îndepărtata țară a Nilului, și visul *Prințului* – într-un teatru de umbre, în culori pastel. Fiecare scenă, fiecare comentariu vine înspre și dinspre statuia ce rezolvă miraculos, cu ajutorul mesagerului *Rândunel*, suferințele supușilor. Demersul regizoral și scenografic e susținut cu măiestrie de artiștii păpușari, însă mai puțin atunci când aceștia sunt numai actori, inteligibilitatea finalului de replică și liniaritatea exprimării lăsând de dorit. De asemenea, ilustrația muzicală *live*, interpretată la vioară de Lucian Mera, ar fi putut susține atmosfera reprezentației dacă partitura ar fi fost corect aleasă. Din păcate, aceste momente sunt, și ele, monotone și trenante. Nu pot să închei fără a aprecia soluția spectacologică a celor doi creatori: regizoarea Varga Ibolya și scenograful

Epaminonda Tiotiu, într-o montare în egală măsură pentru cei mici și pentru cei mari, care cultivă azi din ce în ce mai uitatele comori ale sufletului uman, într-un cadru elegant – decor, costume, păpuși – și ale cărui ușoare scăderi se vor remedia, sper, în timp.

Teatrul de Păpuși „Puck" Cluj-Napoca – Prințul fericit de Oscar Wilde. Dramatizare: Calistrat Costin. Regia: Varga Ibolya. Scenografia: Epaminonda Tiotiu. Ilustrația muzicală: Székely Attila. Distribuția: Frunzina Anghel, Ramona Atănăsoaie, Dana Bonțidean, Doina Dejica, George Borza, Lucian Mera, Călin Mureșan. Data premierei: 17 decembrie 2000.

Oana BORȘ

Cinci decenii de teatru între pagini de carte

Închisă între paginile unei monografii, istoria unui teatru se lasă descoperită cu nostalgie, de către cei care i-au fost contemporani, cu interes și plăcerea intuirii actului viu, de către ceilați.

În decembrie trecut a fost rândul Teatrului de Păpuși „Puck" din Cluj să-și răsfoiască filele a 50 de ani de ființare. O istorie făcută cu bucurie și cu modestie de actorul ascuns în spatele păpușii, de regizor, scenograf, de toți care s-au dăruit și au dăruit o lume a mirajului. Numele lor, știute sau neștiute de cel ce pentru o clipă sau două s-a găsit a fi spectator al universului creat pe scenă, sunt amintite întru și cu reverență. Printre ele: Ileana Hodiș, „spirit ce a contribuit la nașterea și formarea teatrului"; Alexandru Ruslan, scenograful „care a făcut primul pas către un sistem modern de reprezentare a personajului în teatrul de păpuși"; regizorul Vasile Dan, sub direcția căruia s-a scurs aproape un sfert de veac din vârsta teatrului (atunci a fost înființat Studioului Experimental și s-a format primul grup de pantomimă de după război); regizoarea Kovács Ildikó, creatoarea unui spectacol de referință pentru memoria Teatrul Puck, *Ubu rege* de Alfred Jarry; regizorul Aureliu Manea ale cărui „soluții în teatrul de păpuși valorificau formulele teatrului-imagine", și cu siguranță multe, multe altele...

Volumul *Semicentenar Teatrul de păpuși „Puck". 1950–2000* (ediție, bilingvă, adresându-se atât cititorului român cât și celui maghiar) reconstituie exemplar istoria instituției prin intermediul interviurilor și mărturiilor, a fragmentelor de cronici, a datelor complete de repertoriu. Din păcate nu și al imaginilor, a căror neclaritate lasă prea puțin o amprentă vizuală asupra celui care parcurge paginile-document. Îl lasă doar a-și închipui cum ar fi fost...

Nu trebuie uitați, însă, cei care au pus suflet și muncă pentru realizarea unei astfel de cărți: Daniela Vartic, Roxana Croitoru, Kovács István.

Mariana CIOLAN

O întâlnire norocoasă...

Ceainăria de argint, de George Astaloș, montată pe scena Teatrului „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea, de Vasile Nedelcu, este o benefică întâlnire dintre un dramaturg până nu demult „uitat" (exclus din Uniunea Scriitorilor după stabilirea lui la Paris, a fost interzis și scenei, care, însă, după '89 începe să-l redescopere), un regizor care nu numai că nu are inhibiții ori idiosinscrazii față de dramaturgia noastră contemporană, dar socoate provocarea ei nu doar o preferință (a regizat piese de Teodor Mazilu, Matei Vișniec, Horia Gârbea, Saviana Stănescu), ci de-a dreptul o datorie, și o trupă deschisă feluritelor gramatici ale discursului dramaturgic. Deși adevăratul debut în literatură și-l face ca dramaturg *(Vin soldații și alte piese,* 1970), iar în spațiul literelor franceze a dat la iveală (alături de volume de versuri) numeroase eseuri despre teatru, George Astaloș rămâne în esența fibrei sale artistice un poet – ca adept al unui teatru „floral" și „pluridimensional" în care spațiile de joc, aparent izolate, vibrează de o pulsație unică. O dovedește și structura piesei *Ceainăria de argint* (Premiul Uniunii Scriitorilor, 1970), „piesă de atmosferă" sau „poem scenic". Într-un vagon oriental, realitatea se dezvăluie secvențial, cu frecvente răsturnări din prezent în trecut, recompunându-se doar prin forța (și magia) creației și creatorului, ce-și au aici drept „purtător de cuvânt" pe podarul-cârciumar – *Arlechino* (convingător și emoționant în întruparea lui Gabi Tudorin). Este o lume a urii și intoleranței, unde victime sunt deopotrivă și „făcătorii de război", în ipostaza *„Soldatului viu"* (Radu Constantinov), și a *„Soldatului mort"* (Corneliu Jipa), și cei condamnați la ororile lui – mamele cu pruncii lor, devenite în visul soldaților ademenitoare curtezane (Claudia Cacoveanu, Alexandra Ioachim, Iulia Antonie Alexandrescu), și simpli bieți pescari (Vasile Marinoiu și Vasile Tetea). Este o lume a incomunicabilității, o lume bizară ca și conversațiile „trioului" de la ceainărie, nu mai puțin absurd și caraghios care, prin evoluția Lidiei Stratulat *(Ghicitoarea),* a lui Doru Zamfirescu *(Jocheul)* și a lui Cristian Alexandrescu *(Jonglerul)* prilejuiește unele dintre cele mai izbutite momente ale reprezentației. Lumii hidoase în spaimele, ca și în coșmarurile ei, i se opune ca un contrapunct reconfortant cuplul tinerilor îndrăgostiți, cu nevinovatele și delicatele mărturisiri de dragoste, al căror adevăr artistic este însă mai puțin pus în valoare prin jocul celor doi tineri actori amatori Adrian Traian Roman *(Adacvis)* și Ricarda Borocan *(Edeea).* Stimulat de „jocul de-a Astaloș", de acest univers „dezarticulat", ca la suprarealiști, de personajele simbolic-categoriale și replicile lor sacadate ori ample monoloage-confesiune, care lasă deschise porțile fanteziei și libertății de invenție, regizorul Vasile Nedelcu oferă o lectură limpede a piesei. Întretăierea continuă a planurilor realitate/vis, prezent/trecut capătă coerență scenică, fără a strivi aureola de mister a textului, și pune în lumina atât lirismul, cât și meditația lui. Este un spectacol modern prin sugestiile lui vizuale, actual prin „generalizarea" reflecției asupra răului, pertinent și tonic prin mesajul de încredere în „omenescul" ce poate renaște din cenușa iadului (vezi includerea în spectacol a copiilor). Toate acestea sunt potențate de sugestia inserțiilor muzicale trimițând la diferite meridiane ale globului, de mișcarea scenică datorată Mălinei Andrei, ori de expresivitatea decorului și costumelor create de Ileana Mihăescu.

Ileana BERLOGEA

În amintirea lui Mihai Eminescu

În suita manifestărilor închinate memoriei lui Mihai Eminescu, organizate de cele mai multe teatre ale țării, alături de *Scrisorile marelui poet către Veronica Micle,* premieră absolută a teatrului radiofonic, se înscrie și un frumos spectacol, mai exact o monodramă, *Veronica Micle. Scrisori,* la Teatrul Național din Craiova în colaborare cu Teatrul „Al. Davila" din Pitești. Cu un scenariu bine alcătuit de tânărul regizor Bogdan Cioabă, semnatarul direcției de scenă și al ilustrației muzicale, cu excelenta contribuție a interpretei Mirela Cioabă, instituțiile teatrale din capitala Băniei și din Pitești au realizat un spectacol emoționant, cu numeroase momente de adevăr, cu haz asociat cu durere și scrâșnită disperare. Având la bază numai scrisorile *Veronicăi Micle,* ca o lungă și zguduitoare mărturie și dezvăluire a sufletului feminin, actrița reușește să ne capteze atenția și să ne câștige, aducând în jocul ei sinceritate, firesc și o ciudată feminitate.

Publicarea corespondenței celor doi poeți – a bărbatului îndrăgostit, uneori prea pătimaș, știind să transforme însă sentimentul în artă, să-i dea transfigurări de diamant, și a femeii, speriată la început de năvala pasiunii, dar nefericită victimă în final, chiar cu riscul ridicolului – a dezvăluit cititorilor noi dimensiuni, nu numai ale celor doi, ci ale omului în general.

Bogdan Cioabă în dramatizarea sa și Mirela Cioabă în creația ei, în întruparea *Veronicăi Micle* au căutat generalul învesmântat în permanență în individual, personalitatea poetei în interpretarea actriței fiind bine definită, dar și femeia dintotdeauna, cu dăruirea și capriciile ei, cu izbucnirile pătimașe de ciudă și ură. Cristina Ciucu, semnatara scenografiei a propus o scenă goală, doar un scaun și abia în final, atunci când *Veronica Micle,* după tragica dispariție din viață a lui Eminescu se pregătește și ea de moarte, spațiul se umple cu pânze albe, ca un giulgiu menit să acopere universul. Rochiile Mirelei Cioabă evocă epoca, fără precizări prea exacte, armonizându-se mai degrabă cu starea lăuntrică: deschise la culoare atunci când este veselă, întunecate în clipele de încercări, cu un șal negru, la moartea soțului sau a iubitului. Montarea are scurte pauze de lumină ce o ajută pe actriță să se schimbe sau sugerează trecerea timpului și modificarea locului de acțiune.

Mirela Cioabă izbutește să-și pună în lumină avantajos calitățile de actriță și experiența scenică. Aș dori să subliniez ca reușite, printre multe alte momente, cele de la început când, cochetă, este totuși speriată de izbucnirile prea pasionate ale poetului, dar și cele de cumplită și sălbatică gelozie, crezându-se înșelată cu Mitte Kremnitz. A rămas singură, soțul ei a murit, dar Mihai Eminescu,

mult prea prins cu munca sa de la „Timpul" și cu cercurile literare bucureștene, nu se grăbește s-o ceară în căsătorie. Amintirea nopții de neuitat, a acelei nopți în care s-a dăruit cu toată ființa ei iubitului, o obsedează, îi urmărește pașii, este prezentă în mintea, în amintirile ei în simțurile ei trezite din letargie, dar se pare că a rămas fără urmări.

O autentică transfigurare are loc după moartea neuitatului și excepționalului amant. Acum este și femeie îndurerată și mamă, e plină de păreri de rău pentru că își va lăsa copiii singuri, însă știe că nu mai poate trăi și intră în moarte cu o liniște lăuntrică, plecând spre lumea de dincolo cu o copleșitoare împăcare cu sine și cu Universul.

Am urmărit-o cu atenție și emoție în toate ipostazele. Pătimașă și înciudată, furioasă și calmă, ea era femeia dintotdeauna, aproape Medeea însetată de răzbunare, dar și Mița Baston cu „vitrionul", capabilă să facă orice pentru amantul ei, și dușmana neîmpăcată a bărbatului posesiv și capricios.

Sugestivă evocare a unei personalități reale, spectacolul Naționalului craiovean și al Teatrului „Al. Davila" rămâne ca o incitantă sărbătorire a celui care a fost și rămâne „poetul nepereche".

Teatrul Național din Craiova și Teatrul „Al. Davila" din Pitești – Veronica Micle. Scrisori. **Scenariul, regia și ilustrația muzicală: Bogdan Cioabă. Scenografia: Cristina Ciucu. În distribuție: Mirela Cioabă și copiii Veronica și Mihai Popa. Data premierei: 14 ianuarie 2001.**

MIRELA CIOABĂ

Irina IONESCU

Înțelepciunea alegerii corecte

Dacă de foarte multe ori se scriu sau se montează piese doar pentru capriciul și nurii unei actrițe, trebuie spus că există – la cealaltă extremă – și o categorie de texte, ce nu pot fi înscenate sub nici o formă fără actrița capabilă să susțină partitura protagonistei. Și dacă nu o găsești pe Ea, nu ai decât să uiți piesa respectivă. Altfel spus, dacă n-o ai pe Filumena Marturano, nu montezi *Filumena Marturano* de Eduardo de Filippo, pentru că nu ai nici o șansă să suplinești prin invenții regizorale toate caracteristicile personajului. Dacă o găsești însă pe Filumena, spectacolul e, în mare măsură, ca și făcut, „că așa e-n... teatru".

Și totuși, nu toată lumea poate să-și construiască astfel de atuuri la alegerea distribuției în funcție de piesă sau viceversa. Felix Alexa este una dintre excepțiile fericite. Știe ce și cum să selecteze, nu greșește în privința colaboratorilor, motive pentru care montează spectacole din ce în ce mai bune.

În cazul celei mai recente dintre montările sale, succesul a avut, din nou, toate șansele să fie deplin. Rolul titular – *Filumena Marturano* – îi aparține Virginiei Itta Marcu, actriță de dramă foarte convingătoare și extrem de precisă în atingerea celor mai fine nuanțe caracteriale ale personajului. Comedia neorealistă a lui Eduardo de Filippo se potrivește perfect temperamentului său, prilejuindu-i, de multe ori, prin intensitatea trăirii, transmiterea dincolo de rampă a unor emoții autentice.

Apoi, *Domenico Soriano* este interpretat de Costache Babii, actor fascinant prin consumul energetic interior foarte puternic, doar în parte exteriorizat, ce-i caracterizează fiecare rol. Farmecul lui dezarmant – aparent caraghios, neajutorat și instabil – culminează, aici alături de protagonistă, în scena finală a pledoariei pentru viață, indiferent de riscuri, sacrificii sau umilințe.

De pe poziția unui rol de mai mică întindere, cei doi sunt secundați de Mircea Andreescu, cuceritor și de această dată. Alte personaje ușor de remarcat dețin și Constanța Comănoiu, Bianca Zurovski-Anghelina, Marius Cordoș.

Scenografia (Diana Ruxandra Ion), costumele, lumina și muzica spectacolului pun foarte bine în evidență spiritul și particularitățile sudului Italiei, depozitar în spatele zidurilor decolorate de soare și în ciuda tradiționalei tarantele, a unor drame impresionante, date fiind pasiunea care le-a generat și forța care le perpetuează. Printre ele, povestea *Filumenei Marturano* – învingătoare prin definiție, catolică prin excelență și, înainte de orice, profund meridională –, se distinge drept una a biruinței datorate perseverenței în îndeplinirea fără concesii a legilor firii. Este însăși înțelepciunea vieții, dispusă să încalce, din când în când, câte o regulă scrisă. Este triumful iubirii unei mame obligate să-și salveze copiii prin tot felul de tertipuri de ordin financiar, juridic sau afectiv. Este o excelentă tragicomedie, analizată subtil într-un spectacol credincios primatului valorii.

MIRCEA ANDREESCU și COSTACHE BABII

Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov – Filumena Marturano **de Eduardo de Filippo. Traducerea: Ion Cantacuzino și Mariella Coandă. Versiunea scenică, regia și ilustrația muzicală: Felix Alexa. Scenografia: Diana Ruxandra Ion. Distribuția: Virginia Itta Marcu, Costache Babii, Mircea Andreescu, Constanța Comănoiu, Marius Cordoș, Iulia Popescu, Bianca Zurovski-Anghelina, Dan Cogălniceanu, Marius Cisar, Gabriel Pintilei. Data premierei: 13 ianuarie 2001.**

Încă unul

Actuala stagiune se dovedește una destul de greu încercată la capitolul muzical. După eșecul TNB-ului cu *Omul din La Mancha* de Dale Wasserman, o altă *grea moștenire* lasă, la Piatra-Neamț, Felicia Dalu – absolventă a secției Regie de teatru (clasa prof. Constantin Dicu) din cadrul Universității „Luceafărul" –, cu spectacolul ei de diplomă, *Votați... Escu!* după comedia *...Escu* de Tudor Mușatescu.

Regizoarea, îndrăgostită de gen, se pare, nu este la prima *abatere*. Textele revistelor bucureștene interbelice de la „Tănase" precum și melodiile lui Jean Moscopol și Cristian Vasile i-au prilejuit în 1996 montarea unui „exercițiu de teatru muzical" (așa cum figurează spectacolul în biografia regizoarei), intitulat *București, cuibușor de... vijelii*. Felicia Dalu încerca atunci să reînvie imaginea îngălbenită de timp a bătăilor cu flori de la șosea, a Casei Capșa, a boemei dintre cele două războaie mondiale etc. Fără să fi fost unul reușit, dimpotrivă, lăsând o puternică senzație de *încropeală*, spectacolul a supraviețuit totuși, deși destul de puțin (doar câteva reprezentații), prin talentul unor actori precum Constantin Dinulescu, Magda Catone, Carmen Ionescu, Tania Popa sau Vlad Ivanov.

LUCREȚIA MANDRIC și **TUDOR TĂBĂCARU**

Tot actorii salvează, ce mai poate fi salvat, și la Piatra Neamț. Corneliu-Dan Borcia, Lucreția Mandric, Ovidiu Crișan, Olimpia Mălai, Tudor Tăbăcaru, Vasilica Oncioaia fac din *Votați... Escu!* un spectacol, cât de cât, *comestibil*. Altminteri, totul este amestecat – când modern, când de epocă (personaje, situații, în special, melodii), când cu umbre palide de parodie, când realist până la ridicolul ultimului centimetru pătrat de butaforie. Dovezile cele mai clare de *lipitură* și de *lucru artificial ținut în viață* le dau câteva elemente – considerate probabil foarte subtile în caietul de regie, atunci când vine vorba despre actualitatea textului – , menite să ne ajute a recunoște *mai ușor* (!!!, în lipsa lor, mă întreb cine și-ar fi putut închipui vreodată că e vorba de un basm sau de o poveste din China antică) oportunismul deputaților și miniștrilor din piesa lui Mușatescu, care sunt *leiți* politicienii de azi... Apar, astfel, în spectacol, cameramani de la Tele 7abc, aurolaci, ritmurile ultimelor generații (în viziunea lui Cornel Fugaru, bineînțeles) ca o legătură, extrem de grosolană, între ce a fost și ce este. Și aceasta în condițiile în care regizoarea are pretenția că „redescoperă„ și „redă" publicului celebrele mușatisme. Tot disproporționat se prezintă și raportul declarație–realizare în privința musicalului ca formă de spectacol. Aflăm că „el este o imagine vie a ceea ce obișnuim să numim «teatru total», deoarece unește în mod plăcut textul, muzica și dansul, transformându-le într-o reală performanță scenică" și descoperim că avem o montare cu o singură/simplă încercare de scenă dansată, cu actorii în falset pentru că nu au mai cântat de mult timp, dar și pentru că nici nu au fost pregătiți (deloc sau, în orice caz, nu suficient) vocal/muzical.

Obsesiile interbelic-muzicale ale regizoarei au dus și, de această dată, la o montare lipsită de personalitate. Tot ce putem spera este ca momentul să fie, în cariera „proaspetei" (în acte și deloc în viziune scenică, deocamdată) regizoare, Felicia Dalu, unul deja depășit.

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț – Votați... Escu!, **musical de Felicia Dalu după comedia** ...Escu **de Tudor Mușatescu. Regia și coregrafia: Felicia Dalu. Muzica originală: Cornel Fugaru. Decorul: Ioana Creangă. Costumele: Adeline Pater. Versurile: Cătălin Rotaru. Distribuția: Ovidiu Crișan, Corneliu-Dan Borcia, Victor Giurescu, Tudor Tăbăcaru, Constantin Lupescu, Dan Grigoraș, Ecaterina Hâțu, Lucreția Mandric, Olimpia Mălai, Florin Mircea jr., Cezar Antal, Vasilica Oncioaia, Dorina Maria Haranguș, Smaranda Astanei-Beșleagă, Paul Chirilă, Gabriela Crișu, Nora Covali, Anamaria Marinca, Doru Cătănescu. Data premierei: 17 februarie 2001.**

Elisabeta POP

Un café-théâtre în Teatru

În foaierul „aurit", elegant al teatrului, de la măsuțe pe care se află cafele aburinde, dar și pahare cu vodcă sau coca-cola, un public nu prea numeros (cam 40–50 de spectatori) ia parte la un spectacol de un tip mai aparte. Pe „scena" din fața unei oglinzi imense, un grup de actori (ne dăm seama îndată că e teatru în teatru) joacă într-un CABARET. Cu tot ce înseamnă un asemenea spectacol. Sau aproape. Dansatoare, muzică multă... După care începe acțiunea acestui scenariu din care recunoști ici-colo scene din simpatica poveste a comediei *Colivia cu nebune* (?) și, fără să vrei te duce gândul la magistrala interpretare a lui Ugo Tognazzi în filmul respectiv: povestea plină de haz a cuplului de homosexuali care trebuie să facă față, ca o familie normală (și onorabilă, nu-i așa?) întâlnirii cu viitorii cuscrii. Își însoară cu alte cuvinte feciorul... înfiat care e îndrăgostit până peste urechi de o frumoasă blondină. Autentică, desigur și nu... travestită, cum sunt damele care frecventează localul lui Georges.

Textul scenariului semnat de Daniel Vulcu și Mircea Chirilă este presărat cu aluzii la viața politică și culturală din România de azi, unele au mult haz și se râde cu poftă, altele se dovedesc ceva mai agresive și urechile pudibonde nu le aprobă.

DANIEL VULCU, DORU FÂRTE și **RICHARD BOCSKAI-BALINT**

Actorii joacă bine, mă rog, cât pot ei mai bine în acest gen mai puțin obișnuit: la doi pași de public... Îi salvează verva, pofta de joc, aplauzele încurajatoare. Sunt plini de nerv, se mișcă bine, joacă, dansează, schimbă rapid costume, cântă. Nu e ușor un asemenea gen, ba încă e chiar dificil, dar, iată, actorii de proză se descurcă. Și există un public, dornic de asemenea spectacole. Aici se pot etala toalete elegante, se poate sta de vorbă în prelungirea reprezentației, pauzele sunt ceva mai lungi...

E drept, eu una nu mă dau în vânt după astfel de spectacole, dar, de ce să nu recunosc, ele mai colorează puțin, mai înviorează viața noastră teatrală. Între *Gaițele* și *Medeea,* nu-i așa?

Totul e să acceptăm că ideile noi, dacă "prind", nu pot fi decât binevenite. Iată de ce am salutat și ideea lui Daniel Vulcu, cel puțin în principiu. Bănuiesc, oricum, că în acest spațiu foarte frumos, unde în urmă cu 20 de ani tinerii ascultau versuri de Baudelaire în limba franceză, versuri de Goga, M.R. Paraschivescu, Labiș, Eminescu, tot în cadrul café-théâtre-ului, conducerea instituției va mai gândi și alte spectacole speciale pentru alte și alte categorii de spectatori. Totul se poate, nu-i așa?

Lumea se schimbă, oamenii au alte gusturi, alte nevoi spirituale, dar important este să nu cădem în rutină, să nu înțepenim în... proiecte. Să fim deschiși la nou și să nu ne fie lene...

Teatrul de Stat Oradea – Cabaret în familie **Scenariul dramatic, după o idee de Jean Poiret, de Daniel Vulcu și Mircea Chirilă. Regia artistică, concepția scenografică și coloana sonoră: Daniel Vulcu. Coregrafia: Annamaria Kiss. Costume: Amalia Judea. Asistent scenografie: Oana Cernea. Muzică originală: Florian Chelu. Cu: Doru Fârte, Emil Sauciuc, Daniel Vulcu, Richard Bocskai Balint, Adrian Locovei, Pavel Sârghi, Șerban Borda, Romeo Romitan, Ion Abrudan, Simona Nica, Angela Tanko, Mirela Corbeanu, Mona Erhan, Andreea Balázs, Helga Varga.**

În cadrul „normei"

Cu *Gaițele* se întâmplă ceva asemănător fotbalului. Pentru că, în cele șapte decenii de la premiera absolută s-a jucat de mii de ori și a fost mult văzută – comedia, se-nțelege! – în cele mai diverse viziuni (de obicei clasice!), unii spectatori – de cronicari, ce să mai zic? – se socotesc un fel de... doctori în... gaițe. Cum ar veni, ei știu, ca în fotbal, totul despre cum ar trebui jucată această celebră comedie.

Ei bine, eu nu m-am dus cu asemenea pretenții și prejudecăți la spectacol, cu toate că și eu văzusem, har Domnului, destule montări. Nu doream, altfel spus, cu tot dinadinsul, să văd un spectacol „croit" anume după tiparele din capul meu... Dimpotrivă, eram curioasă: ce anume l-a atras pe regizor spre această comedie, mai ales că, venind din Basarabia, știa poate mai puțin despre cum trăiau românii de aici în perioada interbelică. Exceptând desigur bogata bibliografie pe care, bănuiesc, a parcurs-o...

Și, la urma urmei, mi-am zis, tot ce se întâmplă acolo, cu gelozii, infidelități, zgârcenie, meschinărie, iubiri ratate, sinucideri, nu e chiar "pe specific" național, nu-i așa? Cu toate că acea atmosferă anume face chiar farmecul comediei lui Kirițescu.

Problema mea era însă alta: le-a găsit regizorul pe cele trei actrițe pentru cele trei gaițe? Mai precis avem noi, la Oradea, acum, o *Aneta Duduleanu?* Dacă da, atunci e OK, dacă nu, la ce bun să fi propus piesa, pentru că am înțeles că el, regizorul, a făcut propunerea și nicidecum nu a fost dorința expresă a vreunei actrițe, cum se mai întâmplă în teatre (și e foarte bine că uneori actorii solicită anumite roluri). Nu. Mariana Vasile nu a cerut acest rol, nici nu avea cum, după ce s-a achitat mai mult decât onorabil de rolul atât de solicitant și dificil al Bunicii din spectacolul – o reușită categorică a lui Ion Sapdaru – cu *Fantastica și trista poveste a candidei Erendira și a nesăbuitei sale bunici* după García Marquez. Atunci? A fost, mai degrabă o întâmplare, o consecință a unui repertoriu alcătuit de colaboratori prea puțin interesați de ce-au făcut cei dinaintea lor și de nevoile reale ale instituției plătitoare.

Gaițele, o spunem de la bun început, nu e punctul forte al acestei stagiuni, aflate la începutul ei. E un spectacol de valoare medie și nimic mai mult.

Nu ne imaginăm că-i vom revedea cumva, acum, în anul de grație 2001 evoluând dezinvolt în fața noastră pe Sonia Cluceru, pe Aura Buzescu, pe Draga Olteanu, pe Natașa Alexandra, pe Maria Voluntaru, nici pe Bălțățeanu, pe Ghibericon, pe Cella Dima, Maria Filotti, Silvia Dumitrescu-Timică, Dem Rădulescu sau Florin Piersic. Nu. Am acceptat interpretările orădene care ni s-au părut, fără excepție, rezonabile. Nu excepționale, dar echilibrate. Din păcate, filonul comic, umorul au fost cam zgârcit exploatate, multe poante rămânând în aer sau multe situații ofertante fără hazul atât de așteptat de public într-un spectacol de o asemenea factură. Cele trei actrițe Mariana Vasile *(gaița... șefă)*, Simona Constantinescu *(Lena)* și Mariana Neagu *(Zoe)* colaborează bine, rezolvă câteva scene chiar cu destul haz, dar uneori lucrurile rămân la un nivel al comunicării albe, fără sare și piper. Umorul „gras și gros" al comediei, cum spune Radu Stanca (el a montat piesa la Sibiu) s-ar fi cuvenit a fi scos din multe, din mult mai multe situații. Experimentate, serioase, studioase, actrițele au căutat în bogatul lor bagaj artistic și au găsit, nu de puține ori, „argumentele" comice ale personajelor jucate. Uneori însă nu am simțit mâna mai fermă a regizorului care le-a lăsat să facă ce știu ele mai bine.

Din rolul ingrat al lui Mircea, Doru Presecan a făcut cam tot ce fac interpreții de obicei: aduc puțin farmec personal și, în cazul lui Doru, un glas frumos, senzual. *Margareta* (Elvira Platon Râmbu) este un personaj compromis, regizorul dorind s-o facă un fel de... gaiță în devenire. Dar cum personajul nu are nici o evoluție, întrucât dispare fizic, nu-i așa, ea nu e nici bolnăvicios-străvezie, nici viperă, ci ceva amestecat din care nu poți alege mai nimic.

Wanda Marianei Presecan este o blondă mai degrabă vicleană și foarte rafinată decât o îndrăgostită pătimașă. Ca întotdeauna însă, actrița și-a căutat cu grijă personajul. Cei doi Duduleni, *Ianache* și *Georges* (Ion Abrudan și, respectiv, Tiberiu Covaci), copii fidele ale

ţaţei Aneta, se dau în stambă cu orice ocazie. Actorii, fiecare cum poate (Abrudan mai subtil, mai rezervat, Covaci mai descoperit, mai vulgar), încearcă să descopere noi faţete ale personajelor din linia a doua. Şi reuşesc. *Colette* este văzută de interpreta ei, Ileana Iurciuc, oarecum diferit de înaintaşele ei, ceea ce-i conferă o notă bună actriţei. Exceptând unele mici exagerări, ea a găsit, vestimentar, în limbaj şi chiar în diferenţa de statură cu bărbatul ei (pe care, oricum, îl domină), motive de haz autentic. O surpriză plăcută au fost cele două tinere actriţe, Mona Erhan şi Angela Tanko. Prima, o *Fraila* cam asexuată sau poate hermafrodită (ajutată şi vestimentar), cu mici încercări de a intra în graţiile *Wandei* (şi, cine ştie, poate de aici complotul cu camerista ei pentru a da de scrisorile lui Mircea), dar şi cu impertinenţa şi dispreţul neascuns pentru... valaha *Aneta,* şi cea de-a doua, în *Zamfira,* o ţigăncuşă cam şturlubatică şi cam isterică ca toate ţigăncile... şi chiar o apariţie pitorească şi neaşteptată, după succesul *Erendiriei*, personaj în care actriţa a fost extrem de convingătoare. Mărturisesc că decorul m-a descumpănit (Camelia Köteles-Panait). Interiorul banal şi oarecare al casei Duduleanu era străbătut (metafora, pârdalnica de metaforă!) de un şir de copaci groşi, urâţi – o butaforie de cea mai proastă calitate şi cam fără nici un sens – pe care, din când în când, nici mai mult nici mai puţin decât în acordurile *Serenadei* lui Schubert, vine un bătrân, ba să-i măsoare, ba, în final, să purceadă chiar la tăierea lor fără milă. Cine să fie fost acel personaj inventat de regizor? Firs din *Livada de vişini* nu putea fi, totuşi, pentru că el ocrotea livada, nu se apuca s-o ciopârţească. Atunci cine? Poate chiar moartea... (atunci de ce cu securea şi nu cu coasa, chiar?). Sau, ar fi prea proletcultist, prea comunist chiar să fie Progresul însuşi în luptă cu.. putregaiul, cu lumea veche... În orice caz, superba muzică schubertiană ne-a umplut de nostalgie – total nepotrivit cu hohotele de râs dinspre final – iar prezenţa în acest rol a unuia dintre cei mai îndrăgiţi actori din vechea gardă (Nicolae Toma) ne-a emoţionat de-a dreptul. Şi, culmea, mai coboară pe ştăngi şi nişte păpuşi imense, oribile, simbolizând poate chiar pe cele trei... bătrâne vrăjitoare...

Costumele, unele potrivite, altele de prin alte spectacole şi piese (ca de pildă cel al Margaretei, cele ale Margaretei!) nu aveau cine ştie ce ambiţii să semnifice oarece..

Gaiţele lasă, în final, impresia că toată lumea a muncit în cadrul normei... pentru un ban adică. Că tot veneau ele sărbătorile şi aşa mai departe. Un mic respiro poate, pentru că ni se anunţă titluri importante în continuare şi, sperăm, spectacole pe măsură.

***Teatrul de Stat Oradea* – secţia română –** Gaiţele **de Al. Kiriţescu. Regia şi coloana sonoră: Ion Ciubotaru. Asistent regie: Ion Abrudan. Scenografia: Camelia Köteles-Panait. Asistent scenografie: Oana Cernea. Distribuţia: Mariana Vasile, Mariana Presecan, Elvira Platon-Râmbu, Ileana Iurciuc, Mona Erehan, Simona Nica, Simona Constantinescu, Mariana Neagu, Angela Tanko, Dorin Presecan, Tiberiu Covaci, Ion Abrudan, Nicolae Toma.**

Un spectacol fermecător

Începem prin a ne exprima stima și chiar admirația pentru gestul tinerilor actori ai trupei SZIGLIGETI, care, se vede, receptivi la nevoile reale ale publicului pe de o parte și la cele materiale ale instituției în care funcționează, pe de altă parte, au găsit o cale să fie de folos... Nu un spectacol trăsnit, cine știe ce sofisticăraie, o noutate cu orice preț destinată unei mâini de spectatori s-au gândit ei, tinerii trupei, să propună conducerii teatrului, ci un spectacol de care teatrul are stringentă nevoie: un spectacol pentru copii. În mica (și nu prea dotata tehnic) sală a Studioului, am văzut un spectacol plin de fantezie și voie bună. O poveste în care autorul, Békés József, le propune copiilor o întâlnire cu un clovn care învață „să prindă curaj", cu un pisoi fermecat și fermecător, cu animale inteligente și fidele, cu fetișcane istețe, cu fete iubitoare și îndrăznețe, dar și cu semeni răi și incapabili de iubire, de sentimente omenești, oameni care au uitat să mai râdă și să mai plângă, au uitat să iubească...

E foarte adevărat că scenografa Florina Bellinda Birea a gândit admirabil spațiul de joc, folosind cu fantezie și pricepere fiecare colțișor, elementele de mobilier, puține, de altfel, dar ingenioase, completând fericit și armonios numeroasele locuri în care se petrece acțiunea. Imaginea plăcută, culorile vii, ciudățenia unor obiecte de recuzită, cărora li se adaugă costumele adecvate perfect, machiajul expresiv (încât cu greu ghicești chipul actorilor sub el), și, nu în ultimul rând, muzica abundentă (costume Maria Hațeganu, muzica Veress László) fac deliciul unui public care aplaudă foarte des la scenă deschisă... De fapt, scena este permanent... deschisă, actorii joacă foarte aproape de spectatori.

Tânăra actriță Toth Tünde, ajutată de colega ei Laczó Júlia, semnează regia unui spectacol care prin nimic nu lasă să se întrevadă „bâlbe" ale începătorului. Foarte sigure pe ele, tinerele conduc cu precizie grupul de actori. Spectacolul are umor, are fantezie, e bogat și în idei și, lucru foarte important, nu e moralizator în nici un caz, deși trimite spre micii spectatori idei dintre cele mai generoase în legătură cu prietenia, devotamentul, cinstea, iubirea etc. Actorii, toți, fără excepție, joacă cu o mare plăcere, urmărind atent reacțile celor prezenți. Tinerii actori Orbán Attila (*Parellino,* clovnul cel laș, actor pe care l-am văzut nu de mult și în *Mizantropul* la Teatrul Maghiar din Cluj, semnat de Tompa Gábor),

Simon Mátyás (în *Pisoiul,* fermecat și... fermecător), fac un cuplu admirabil, comunicarea lor artistică fiind de mare importanță pentru transmiterea ideilor piesei. De asemenea relația plină de tandrețe a clovnului trist *Parellino* cu micuța și frumoasa *Marella* (Gajai Ágnes are mult farmec personal), iubirea lor pentru ARTĂ, căldura lor sufletească atrag simpatia micilor spectatori care aplaudă fericiți, mai ales când personajele pozitive, natural, înfrâng pe cei răi și dușmănoși. Mișcându-se cu o agilitate excepțională, *Pisoiul* lui Simon Mátyás surprinde prin... trăsăturile care-l apropie de oameni. De mare efect... coada lui fermecată ce pocnește de ies scântei... (pirotehnie: Újlaki-Hórváth László). Cuplul Giacomello Roberto și Demény Levente au umor cu carul, toate aparițiile lor sunt pline de haz. Îi secundează cu talent și măiestrie Hajdu Géza, mai degrabă caraghios decât fioros. Cele trei tinere actrițe (între care două sunt regizoarea și asistenta de regie) – Toth Tünde, Laczó Júlia și Némethy Zsuzsa – alcătuiesc un trio opozant de calibru greu. Fetele creionează trei tipuri de ființe fără suflet, pline de răutate și incapabile de sentimente autentice și o fac foarte convingător.

Spectacolul e plin de prospețime și poezie. Un singur defect minor are, însă: este prea lung, rezistența școlarilor fiind, spre final pusă la încercare. Se pot cu ușurință tăia scenele care se repetă, în beneficiul întregului spectacol. E o sugestie.

Tânăra regizoare-actriță se adresează frumos micilor beneficiari ai producției teatrale, în cuvântul ei din caietelul-program. Ea le amintește că răutatea își face loc în sufletele oamenilor numai atunci când aceștia nu au prieteni care îi pot ajuta nu numai să-și cunoască defectele, ci și să lupte cu ele. Îi învață să râdă și, când sunt copleșiți de necazuri, să plângă, eliberând o parte a durerii prin lacrimi.

Venind în grupuri mici la acest spectacol, elevii învață încă mai ușor să se comporte civilizat la teatru, să asculte cuviincios, să nu tropăie, să nu comenteze, să nu deranjeze, dar să participe neinhibați, să aplaude... Pe colegii de la secția română a teatrului orădean i-aș îndemna să vadă acest spectacol fermecător. Și să mediteze...

Teatrul de Stat Oradea – Trupa SZIGLIEGETI. Cel mai curajos dintre lași de Békés József. Regia: Toth Tünde. Asistent regie: Laczó Julia. Muzica: Veress László. Decoruri: Florina Bellinda Birea. Costume: Maria Hațeganu. Efecte pirotehnice: Újlaki-Hórváth László. Cu: Orbán Attila, Simon Mátyás, Gajai Ágnes, Giacomello Roberto, Dimény Levente, Hajdu Géza, Batho Ida, Boros Barna, Laczó Julia, Némethy Zsuzsa, Toth Tünde. Premiera: 5 decembrie 2001.

UN CABARET e... un cabaret și nimic mai mult

Nimeni nu știe mai bine ca actorii și conducerea trupei SZIGLIGETI din Oradea, câtă nevoie au spectatorii lor – după ce tot anul sunt solidari cu ei și vin conștiincios la toate premierele – de un spectacol vesel, cu muzică, dans și veselie. Un Cabaret, adică. Așa cum se obișnuiește de ani și ani. Dar nimic mai greu decât să pui pe picioare un asemenea gen de spectacol cu bani puțini, ce spun eu puțini, din ce în ce mai puțini... Niciodată nu mi s-a părut că un decor și niște costume pot ține locul, indiferent de piesă, unei interpretări inteligente, pline de șarm și fantezie. Dar aici, la Cabaret, da. Contează enorm.

Decorul, perdelele de mătase albă, strălucitoare, scrisul auriu cu roșu, pianul acoperit dintr-o parte cu o perdea de mătase, roșie și ea, nu au fost suficiente. Mobilierul, același, de ani și ani, în fine, costumele, mai ales rochiile actrițelor, noi și bine croite, pline de paiete strălucitoare și de pene colorate, au mai ridicat puțin senzația de lux și de elegant dintr-o seară atât de specială cum e seara de Revelion. Și nu orice seară, ci chiar una care marchează sfârșitul unui veac și al unui mileniu...

Și nu în ultimul rând muzica. Sarea adică și piperul unui spectacol de cabaret. De data aceasta o mini-orchestră a ținut locul uneia care, în alți ani, înveselea sala cu multe și neuitate șlagăre.

Totuși, chiar în condiții de sărăcie, actorii maghiari, un grup de, să le spunem, doisprezece oameni... furioși pe aceste precare condiții, au hotărât să nu dea bir cu fugiții, ci să încerce să-și distreze publicul. Conduși de regizorul Nemlaha György și de Meleg Vilmos, cei doisprezece actori au jucat în câteva scene de mare haz, îndelung aplaudate, au cântat și au dansat conform tradiției, închinând, la final, o cupă de șampanie cu fidelii spectatori orădeni. Iată numele lor: Marton Elisabeta, Kiss Torek Ildiko, Acs Tiberiu, Meleg Vilmos, Racz Maria, Hajdu Geza, Molnar Iulia, Fabian Enikö, Nemethy Zsuzsa, Gajay Agnes, Dimeny Levente, Giacomello Roberto. Lor li se adaugă orchestra, miniorchestra: Rezmuves Zoltan, Kinda Peter și Pásztai Andras. Scenografia o semnează același neobosit Meleg Vilmos.

Să le urăm și noi LA MULȚI ANI!

Oana BORȘ

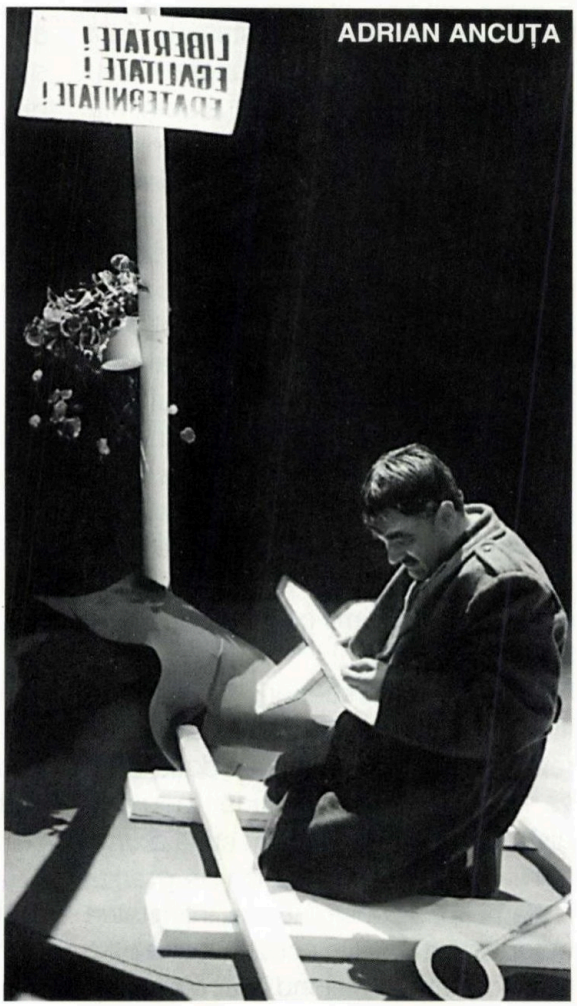
Permis de liberă trecere... spre lumea lui Mrożek

Mai puțin jucată (la noi) decât alte piese ale lui Mrożek, *Casa de pe graniță* a intrat, în acestă stagiune, în repertoriul Teatrului „Andrei Mureșanu" din Sfântul Gheorghe. Direcția de scenă aparține tânărului regizor Szabó István, absolvent în anul 2000 al Universității de Artă Teatrală din Târgu-Mureș, iar decorul și costumele sunt semnate, de asemenea de un tânăr, scenograful Domokos Csaba. O întâlnire ce s-a dovedit a fi fericită, o întâlnire în zona unei decriptări revelatoare a logicii interioare a textului (a cărui problematică atinge mai puțin adâncimea și implicațiile filosofice din alte piese ale lui Mrożek, dar a cărui simbolistică este transparentă: o lume paralizată în fața absurdității evenimentului istoric) și apoi a transfigurării, într-un spectacol în care construcția scenografică nu este doar suport pentru gândul regizoral, ci este purtătoare de semne, concentrând în imagine statică esența lumii ce se va dezvolta împrejurul ei.

Fiind, de fapt, un scenariu scris pentru film și televiziune, o farsă absurdă (din rațiuni istorice granița dintre două state va trece prin mijlocul unei locuințe, distrugând fericirea domestică a unei familii obișnuite), *Casa de pe graniță* reclamă, prin construcția sa, intimitatea actor–spectator. De aceea, scena este transformată, devenind în același timp sală și spațiu de joc. Decorul: un interior de casă ruptă, traversată de o falie despărțitoare. Granița există. Ea nu doar împarte, ci îngroapă, amputează. Pereții, ușa, obiectele (masa, orologiul), albe, supradimensionate în spațiul strâmt, își pierd orizontalitatea. Se scufundă spre falie. Albul țâșnește de pretutindeni. Doar personajele se decupează. Cu o singură excepție: diplomații. Hainele lor sunt albe, ca și casa, căci nu vin din afară, nu pătrund într-un loc ce nu le aparține, ci fac parte din el. Dintotdeauna ei au fost aici pentru că istoria își repetă cu obstinație actele. „Libertate, egalitate, fraternitate". Este pancarda pe care o atârnă de stâlpul de lângă linia ferată. Ea nu marchează momentul în timp, ci devine, aici, un simbol al inutilului. Căci fragmentul de șină nu duce nicăieri. Astfel, prin pierderea funcției, se elimină. Devine obiect fără sens. Ca și lumea care se descoperă în acest spațiu: sub calmul aparent, mecanismul de zi cu zi își conține însă intrinsec alienarea și prăbușirea. Fisura există. Este conținută în existență. Prin ea se infiltrează brațele sistemului legiferant care acaparează, ratifică, marchează granița. De altfel, pură formalitate. frontiera s-a trasat în momentul acceptării, act inconștient cu care omenirea își construiește întotdeauna propriul destin și, în același timp, gest fără

solemnitate, căzut în derizoriu (bornele sunt borcanele din cămară). Pentru aceste două lumi care se determină, masca este ceea ce le unește. Chipurile apar distorsionate de pierderea sensului real. Numai personajul principal, *tatăl* (Nelu Roman), se situează în poziția fragilă de rezoneur, de element de legătură. Nu poartă mască, nu poartă încă semnele alienării totale. (De altfel, creația sa este păstrată în zona unei normalități de expresie realistă). Universul caricatural, construit sub semnul ironicului, are paleta de culori a circului (din când în când, prin scenă, trece pe o bicicletă clovnul cu râs strident, mimând gestul suicid al omenirii care își pune singură capul sub ghilotina vremii), iar absurdul este dat de gestul ridicol și repetat (mutarea ici-colo a *soacrei* moarte, omorâtă pentru că a încălcat granița în drumul spre dulap, ștampilarea găluștelor, etc.), de grimasă și tonalități ascuțite. Se observă, din păcate, o lipsă de unitate în gândirea partiturilor actoricești, care penduleză între jocul *soției* (Inna Andriucă) ce își duce personajul cu constanță spre o dimensiune grotescă și a celorlați interpreți a căror partitură este doar punctată de astfel de distorsionări voite). Însă, în același timp, un univers al expresivității plastice și al metaforei. Și, poate, imaginea edificatoare este cea a bătrânului, a *socrului* care se urcă pe imensul orologiu fără limbi: într-o astfel de lume timpul este mort. Un tablou de familie care trăiește într-un continuu prezent dilatat, în care copiii sunt doar/deja o fotografie în ramă albă, albă ca și casa ruptă, înghesuită în spațiul strâmt al scenei, prin care trece granița.

Teatrul „Andrei Mureșanu", Sfântu Gheorghe – Casa de pe graniță **după Slavomir Mrożek. Adaptarea și regia: Szabó István. Decor și costume: Domokos Csaba. În distribuție: Nelu Roman, Inna Andriucă, Adrian Ancuța, Valentina Cazacu, Ileana Surdu, Tudor Smoleanu, Radu Claudiu Sandu, Mirela Bucur Pál, Camelia Paraschiv, Duța Guruianu, Sergiu Aliuș, Tiberiu Tudoran. Data premierei: 26 ianuarie 2001.**



Constantin PARASCHIVESCU

Zidul domnului Chesnot

Autor a peste „30 de piese, montate pe cele mai importante scene din Franța și din lume" (cum ni-l prezintă caietul-program), Pierre Chesnot (n.1935) cunoaște succesul la *Comédie des Champs-Elysées* în 1976, când piesa lui *À vos souhaits (Cum doriți)* primește și premiul Tristan Bernard al Societății Autorilor și Compozitorilor. S-a jucat la noi cu titlul *Pielea ursului*. Altă piesă, prezentată în premieră mondială la Teatrul Național din București, *Cavoul de familie,* înregistrează peste două sute de reprezentații. „La piesele lui Chesnot se râde spontan, fără probleme", consemnează un cotidian parizian. Așa e...

Fără probleme scrie și piesele. Cel puțin așa mi s-a părut mie când am citit *Vecina de alături* și mi-am notat câteva impresii și nedumeriri. E o farsă à la Labiche, mi-am zis mai întâi, cu surprize și răsturnări de situații în lanț, într-un ritm galopant. Cele două personaje intră în scenă spectaculos, cu câte un gest extrem – ea, gata să se sinucidă, el, inundat de apa care curge de la baia ei pentru treaba asta. Nu se cunosc, n-au nimic în comun, îi desparte un zid. Bun, iată un început vertiginos de întâmplări care dau peste cap orice previziuni. Domnul Chesnot atacă în forță! Dar mă și derutează cu câteva amănunte... Unde situează zidul care desparte personajele? Între ele, desigur, dacă vorbim de „vecina de alături" și zidul care „ne desparte", cum zice *Bernard*. Dar în prezentarea decorului, autorul ne spune că „cele două apartamente sunt situate unul deasupra celuilalt"; atunci zidul e plafon... Hm! Ea are 50 de ani, el 60, zice Chesnot; ea, născută în 1943, el în 1929. Păi, nu se potrivește: 1929 + 60 = 1989, 1943 + 50 = 1993. Câți ani are el? și când se petrece năzdrăvana acțiune?

N-am mai notat nimic apoi, pentru că nici n-am avut timp, nici de ce. Tablourile se succed cu repeziciune, pe temperamentul frenetic al *Sophiei* care ia inițiativa, încep să se distingă liniile previzibile care-i vor duce „de alături", *împreună,* întârzierile nu vin din situații noi ivite pe firul intrigii, ci din propriile lor hachițe, avânturi și reprimări, obișnuite și la 20–30 de ani, nu numai după o jumătate de secol. Deci, nu e o farsă à la Labiche, ci *un joc de temperamente*. Nu ne interesează situațiile, ci *reacțiile*. Altfel spus, drumul de la aparența care contrariază la fondul care naște afecțiune. Și biruie, cu un bobârnac generos, singurătatea impusă de prejudecăți, convenții, ratări, dând glas clopoțelului care spune că fericirea e posibilă oricând și drumul ei e încununat de dragoste. Ce importanță mai au nedumeririle mele de amănunt? Zidul e în metaforă, deștept ce sunt, iar calculul exact al vârstei n-are nici o relevanță. Nimic nu e exact și definitiv în viață. Iar domnul Chesnot s-a jucat puțin în temă, ca într-un serial cu protagoniști TV care se surprind făcând haz de ei înșiși.

Succesul scenic e asigurat de doi excelenți protagoniști care se simt bine împreună și realizează de mai multă vreme exemplare spectacole în doi: Adela Mărculescu și Damian Crâșmaru. Joacă *Dragă mincinosule* de câteva stagiuni și dau remarcabile probe de subtilitate și profunzime. În *Vecina de alături* se amuză serios, marcând cu ingenioasă teatralitate meandrele jocului, pe un fir temperamental al *Sophiei* și hâtru, iritat, al lui *Bernard*. Cu o clipire de haz de necaz, care cucerește și creează o seară agreabilă. Regia (Victor Moldovan) și autoarea decorului (Ștefania Cenean) au avut inspirația de a da metaforei sugestia care i se cuvine, din contrastul plastic și de joc.

TEATRUL NAȚIONAL BUCUREȘTI – Vecina de alături **de Pierre Chesnot. Regia și versiunea scenică: Victor Moldovan. Decorul: Ștefania Cenean; costume: Ioana Cantuniari. Ilustrația muzicală: ing. Vasile Manta. Cu: Adela Mărculescu, Damian Crâșmaru. Data premierei: 23 septembrie 2000.**

Claudia LIPAN

Nervi de joacă

Universul lui Marin Sorescu este, în genere, arhetipal. Când iese din arhetip (și nu neapărat din poezie) el propune așa-numita „dramă de idei" – termen caduc din filele criticii literare înnodând în discursul său suflul ironic sau labirintul. O astfel de propunere a încercat să lanseze și regizorul Puiu Șerban când a montat la „Bulandra" piesa *Există nervi*. Având cinci personaje ilare, (ne)complicate, aparent puse pe treabă /realmente lenește, aceasta „jucărie de vorbe" a lui Sorescu atinge vârful toposului de întrebări anecdotice din *Matca* sau *Paracliserul*. Asta nu înseamnă câtuși de puțin că am scăpat de duelul sprințar și poetic al naratorului. El își intimidează eroii prin interiorizare, ascunzându-se în spatele orișicui printr-o falsă identitate a unor personaje care nu poartă nici un nume. Și, mă rog, de ce-ar purta unul câtă vreme personalitatea lor vine spre spectator, iar acesta din urmă alunecă în metafora scenică?

Regizorul apelează la o călăuză (Ion Besoiu) și la câțiva învățăcei, ai noștri tineri de la Bulandra (Gheorghe Ifrim, Vlad Zamfirescu, Alina Berzunțeanu, Andreea Bibiri). Vlad Zamfirescu este locatarul unei case cu pereți albaștri, neliniștit că secolul (trecut) i-a distrus flora intestinală și o dată cu ea perspectivele, mesajele, ideile constante... Singurul în care crede este *Prietenul cel mai bun* (Gheorghe Ifrim). Ca mai toți prietenii cei mai buni și el se raliază nevoii aproapelui, îi împărtășește durerea sau buna dispoziție, e sfătos și plin de calități pe care le are, firește, dar nimeni nu le recunoaște. Gheorghe Ifrim continuă schema afinității turandotiene și începe ziua vocalizând *sostenuto* pe voci de soprane, în fața ceștii cu cafea. Cafeaua *Locatarului* în a cărui bucătărie se afla. Cârtind împotriva inovatorilor, prietenii își leagă oful de progresul tehnic și medical. Urmează un schimb de replici neinteligibile, dar care motivează starea lor tolerantă de mai târziu.

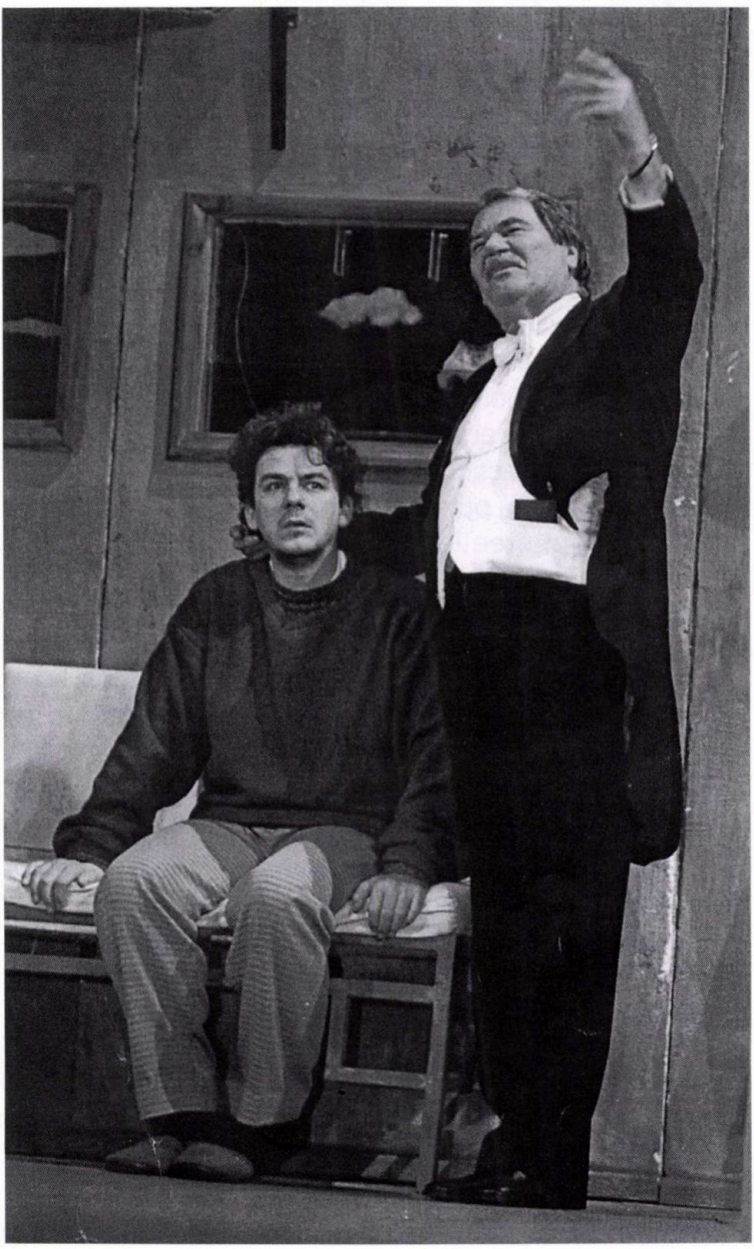
Pe lângă ritmul poftei lor de vorbă apariția *Profesorului* (Ion Besoiu) cu teoria dispariției nervilor e chiar relaxantă și seamănă cu o lecție de educație civică. Confundarea casei cu un tren de călători (cu plase pentru bagaje, cu oglinzi care lipsesc) și buzna în viața unor oameni pe care nu i-a văzut niciodată, este un simplu sociologism. Lecția lui de viață se desfășoară într-o călătorie permanentă. Perioada de calm prevăzută de el e necunoscută. Pentru a-i convinge pe prieteni de această teorie, în joc se alătură două întrebări ajutătoare: *Femeia necesară* – onestă dar lipsită de luciditate (Alina Berzunteanu) și *Femeia în plus* – preocupată într-o agitație ambiguă care-i înghite discursul (Andreea Bibiri). Confuzia lor (leit, domnule, cu a *Profesorului!)* crește pe spatele ambiției unora de a nu renunța ușor la nevoile lor și de a se izola pentru a evita molipsirea.

Sorescu este dispus să comenteze ieșirea din labirint cu mijloacele unui tehnician. Conul de lumini și umbre unde se reflectă ființa păstrează la propriu imaginea pereților neterminați ai casei, a balcoanelor ca posibilă ieșire din labirint și înspre fericire a oamenilor. Lucid din întâmplare, așteptând recunoașterea casei și a *Locatarului* ei (soluție care apare în final prin somația de plată a chiriei), Vlad Zamfirescu încearcă prin tonuri comice sau dramatice să submineze înțelegerea eronată a situației create.

Privind acest spectacol cuminte (subliniez, cuminte), curat (și de când nu s-a mai realizat unul?...), cu mijloace de expresie reduse până la „osul recuzitei", am avut senzația pentru o clipă că actorii urcă prima oară pe scândură și învață să se joace. Dar joacă frumos...

Teatrul „L.S. Bulandra" – Există nervi **de Marin Sorescu. Regia: Puiu Șerban. Scenografia: Marius Al. Dumitrescu. Lumini: Lucian Moga. Cu: Ion Besoiu, Vlad Zamfirescu, Gheorghe Ifrim, Alina Berzunțeanu, Andreea Bibiri. Data premierei: 23 decembrie 2000.**

VLAD ZAMFIRESCU și ION BESOIU



CĂRȚI

Nicolae BALOTĂ

Lucian Blaga și teatrul

Trebuie să o recunoaștem: opera lui Lucian Blaga se bucură de o înaltă *situație* în canonul actual al literaturii române, dar nu și de o *prezență* pe măsura acestei situații. Locul eminent ocupat în ierarhia literelor (loc acreditat prin manualele școlare, dar și printr-un consens devenit convențional) nu-i asigură o putere germinativă pe planul creației culturale. Nici poezia, nici filosofia lui Blaga nu mai au azi capacitatea de a genera, de a acționa ca factori de influență, nu mai au putere de fermentare, în spațiul creației literare sau filosofice. Și cu atât mai lipsit de o prezență (în sensul plin, puternic al termenului) este teatrul lui Blaga. Or, iată, a apărut lucrarea Doinei Modola, *Lucian Blaga și teatrul – Insurgentul,* care încearcă și reușește să redea o viață prezentă, o actualitate secțiunii azi celei mai eclipsate din opera scriitorului, ba chiar mai mult decât atât, să ne descopere în această operă sectoare dintotdeauna neglijate de exploratorii acesteia. E vorba de publicistica, de eseistica blagiană referitoare la lumea teatrului. Și, evident, de gândirea poetului-filosof exercitată în acest domeniu, de concepția sa teatrală
Doina Modola se dovedește, însă, novatoare în acest studiu nu atât prin spațiul defrișat de ea, ci prin revelarea unei ipostaze a personalității creatoare cercetate de ea. Trebuie să mărturisesc că termenul „Insurgentul" aplicat lui Blaga, încă din titlul cărții, accentul pus pe insurgența tânărului poet și gânditor, m-au surprins. Aceasta „insurgență" șoca în mine imaginea demult constituită, ferm conturată, aș spune de-a dreptul clasicizată, a magistrului pe care l-am cunoscut atât de bine, a unui Blaga edificator al unui sistem filosofic (unul dintre ultimele, dacă nu chiar ultimul, din filosofia europeană), al lui Blaga poetul orfic, imagini pe care le proiectasem eu însumi demult în propriile mele texte. Fără să le nege pe acestea, Doina Modola le adaugă, luminându-l puternic, chipul tânărului Blaga; ea ne trasează un portret al poetului și gânditorului în tinerețea sa insurgentă. Creația tânărului Blaga este considerată de ea, perfect justificat, ca fenomen de ruptură. Studiind scrierile „insurgentului" din perioada 1919–1926, ea ajunge nu numai la o revalorificare a unui fond de texte uitate, neglijate, niciodată studiate cu deplină pertinență, ci procedează la o reconsiderare a sensurilor creației blagiene dintr-o anumită epocă deosebit de fecundă a ei. „Tânărul Blaga este, în acești ani, un revoluționar prin toate inițiativele sale, și prin toată creația, prin publicistică și prin eseuri, prin teatrul pe care îl promovează ca și prin acela pe care-l scrie". O asemenea reconsiderare modifică poziția ocupată de Blaga în contextul cultural al acelei epoci.

Ceea ce autoarea studiului numește „perioada insurecțională" a tânărului creator îl înscrie, nu așa cum se obișnuiește, printre tradiționaliștii de la *Gândirea,* ci mai curând printre novatorii Avangardei. Locul său, așa cum observa cu acuitate în acel timp Aderca, ar fi printre avangardiștii de la *Contimporanul*, nu printre gândiriști. De altfel, ca atare îl considera un E. Lovinescu care remarcase (chiar dacă nu o numea astfel) insurecția novatoare a tânărului ardelean.

Interpretate justificat drept texte de „ruptură", exprimând pe multiple planuri o discontinuitate, scrierile lui Blaga sunt interpretate de Doina Modola sub specia înnoirii tematice, a formei, a concepției teatrale. În deceniul al treilea (mai exact până în 1926), în perioada „insurgențelor", inițiativele blagiene sunt privite înainte de toate prin prisma „forțării automatismelor și poncifurilor de gândire și creație". Astfel, după ce studiază, bazându-se în deosebi pe mărturii memorialistice, mirajul pe care teatrul îl exercitase foarte de timpuriu asupra copilului, a adolescentului Blaga, autoarea analizează publicistica timpurie a scriitorului în care se profilează un promotor al modernizării teatrului românesc. Sunt pe rând expuse ideile vizând o revoluționare a regiei, o înnoire a repertoriului, reformarea artei actoricești, o estetică a stilizării etc. Eseistica fertilă din acea perioadă (premergătoare construirii trilogiilor ce urmau să alcătuiască sistemul filosofic blagian) participă – în perspectiva Doinei Modola – la o ofensivă a modernismului, contribuind la o mutație a valorilor estetice. Analiza și comentarea acestor eseuri ne oferă o mai intemeiată situare a lui Blaga în contextul expresionismului. Apoi, pentru întâia oară ni se pune la dispoziție întreg dosarul textelor judicios interpretate în care este înscrisă concepția teatrală a lui Blaga, fundamental „antimimetică", justificând adeziunea sa la noile tendințe în artă, la „vangoghism", la „noul stil", la „expresionism".

Fără să procedeze la o analiză hermeneutică a pieselor lui Blaga, din perioada 1921 (*Zamolxe*) – 1925 (*Daria*), autoarea lucrării ne prezintă sugestive definiții ale diferitelor modalități la care recurge tânărul dramaturg în textele sale dramatice. Însăși diversitatea modalităților, a structurilor, a formelor – de la cele ale „misterului antic", cum este definit *Zamolxe,* prin „scenariul misterial renascentist" din *Tulburarea apelor,* „jocul dramatic expresionist" din *Fapta*, ori „pantomima misterială medievală" din *Învierea*, până la „drama psihanalitică" din *Daria* – constituie proba magistrală a polimorfismului insurecțional al creației dramaturgului. „Extremismul propriu tinereții" se manifestă în piesele de teatru și în textele de reflecție asupra teatrului, ca și în unele scrieri jucând un rol polemic, de manifest pentru teatrul nou. Acest extremism o îndreptățește pe autoarea lucrării să-l definească – temerar – pe tânărul Blaga drept „un artaudian «avant la lettre»". O identică viziune antropologică dominând concepția celor doi poeți-dramaturgi, concepție derivând din „teatrul pur" și „proiectând violent răscoala străfundurilor ființei în alteritate", o analogie în recursul (chiar dacă cu instrumente diferite și în contexte diferite) la mister, la metafizic, cosmic, precum și la simbolism, la polisemie, la o polifonie

teatrală, toate acestea legitimează o apropiere între cei doi creatori, pe care atâtea altele îi despărțeau. Dar, această apropiere cu sensuri întrucâtva simbolice n-a fost cu putință decât prin identificare în personalitatea ca și în creația tânărului Blaga, a „Insurgentului", ce se va retrage cu timpul în umbra poetului și gânditorului din maturitate.

Exegeză riguroasă și comentariu fin al multor texte prea îndelung neglijate, *Lucian Blaga și teatrul – Insurgentul – Memorii. Publicistică. Estetică.* de Doina Modola ne descoperă fețe ascunse, ignorate, uitate ale marelui creator. O *prezență* redobândită a creației blagiene (chiar în domeniul teatrului) avea nevoie de o asemenea lucrare.

Nicolae PRELIPCEANU

George Banu pe drumul esențelor

Două cărți-album a publicat George Banu în ultima vreme, la editura Adam Biro din Paris. Aparițiii grafice cum aici, de unde George Banu a plecat de mult, nu putem încă visa.

Le rideau ou la félure du monde (Cortina sau fisura lumii), ca și *L'Homme de dos* (Omul «văzut» din spate) impresionează prin vasta erudiție în materie de teatru și de pictură a autorului lor, prin teribila putere intelectuală de a selecta, în fine, prin liantul profund, intrinsec, m-aș aventura să spun, dintre cele două lumi, a picturii și teatrului, liant, sau mai degrabă numitor comun, care nu e decât raportarea, într-un fel sau altul, directă la figurativi și clasici, indirectă la nonfigurativi și avangardiști, dar raportare totuși la lumea reală.

Motoul *Cortinei,* care poate fi, și este desigur, și perdea, cel dintâi, căci părțile și capitolele au și ele motourile proprii, acesta deci, extras din Thomas Bernhardt, *Aparențele înșală,* justifică întreprinderea lui George Banu, lăsând loc altora, și altora: „Numai (meditând) asupra conceptului de cortină, un filosof și-ar putea petrece toată viața".

Ceea ce urmează, textul profesorului de teatru, e mai mult decât o lecție de artă – e una de meditație sistematică, organizată riguros fără a îngrădi libertatea gândului. Căci, ilustrându-și ideile cu opere clasice din domeniul picturii, George Banu deosebește cortine/perdele: de apariție, ale prestigiului, ale intimității, ale evenimentului, ale gloriei, mica perdea/cortină, apoi ceea ce Roland Barthes numește variantele: ale deschiderii, ale opacității, ale greutății. Unul dintre marile roluri pe care le are de jucat cortina în pictură, observă autorul acestei cărți admirabile, este când o însoțește, în atâtea și atâtea tablouri, pe Fecioara Maria.

Cortina, ne spune George Banu, ascunde și dezvăluie, relativizează, e fisură și mediator între părți, adică între actori și spectatori la teatru, păstrându-i, unii față de alții, intangibili, cortina face din real o scenă, subliniază ideea de teatralitate a lumii, dezvăluie și învăluie, definindu-l, conceptul de „theatrum mundi". Există, crede George Banu și noi cu el, fără îndoială, o poetică a cortinei. Aceasta instalează în teatru, un cod al așteptării. Spectator, în fața ei, aștepți revelația și ești în același timp separat de aceasta. „Cortină!" ar fi spus Rabelais înainte de

a muri. „La teatru, conchide autorul splendidului album, ca și în pictură, în ciuda atacurilor frontale, cortina a putut să supraviețuiască așteptând o marginalitate sau resemnându-se la miniaturizare. Cum în zoologie, unde anumite organe atrofiate amintesc funcții străvechi, cortina aceasta se prezintă ca una reziduală. Ea evocă folosirea sa, ca și locul pe care-l avea altădată cortina generatoare de teatralitate, încărcată cu o funcție emfatică: ea reînălța protagoniștii, supraexpunea femeile, exalta naturile moarte. Cortina lui „theatrum mundi". Desigur, cel mai important raport cu ceva/cineva al cortinei rămâne acela cu omul. Pe scenă sau în pictură. Ultima imagine, reprodusă pe o pagină întreagă a albumului, este un bărbat (om, *n'est-ce pas*?) care străpunge ceva ca o cortină, detaliu dintr-o lucrare de Francis Bacon (pictorul). Bărbatul e cu spatele, pleacă. Dar nu definitiv, căci tot el ne deschide celălalt album al lui George Banu, *L'Homme de dos* (Omul „văzut" din spate), care și este, cum mărturisește însuși autorul, o continuare a cortinei, căci lucrând la aceasta, s-au aglomerat imaginile, din pictură mai ales, ale unor persoane, în general, feminine, care sunt pictate din spate. În fond, cortina dezvăluia și disimula, iar pânza pictorului poate, și ea, să disimuleze chipul, oferind alte semne ale ființei, disimulându-i fața, ochii, gura, nasul, dar oferind în schimb umerii, gâtul, capul... Omul cu spatele părăsește, în general, scena, se retrage, fie învins, fie sătul de lumea aceasta. El impune o altă relație cu lumea, decât aceea, mai obișnuită totuși, când ne privește în față sau, mai bine zis, îl privim în față. Metafora omului cu spatele deschide – observă George Banu – un larg teren pentru analogii. În teatru, regizorii de azi îi cer actorului, chiar dacă nu-și oferă spectatorilor spatele, să nu neglijeze expresia acestuia, subliniind capacitatea de sugestie a spatelui ființei. Iar în teatrul japonez *kabuki*, atunci când un actor reprezintă un personaj mort, el întoarce spatele publicului și rămâne așa, nemișcat. Cel care întoarce spatele demonstrează că e capabil să se extragă din lume. Aici George Banu face el însuși dovada capacității sale de a se extrage din contingentul pur și simplu al temei sale, plastice și dramatice, făcând, ca și-n prima carte despre care am vorbit, pasul necesar spre filosofia temei. Am extras numai un exemplu. Tehnica scrierilor lui George Banu aceasta este: să iasă din exactitatea oarecum monotonă a descrierii și plasării în categorii și să intre, asemenea celui întors cu spatele, printr-un exercițiu de imaginație în același timp, în spațiul ascuns, al esenței. Unde, vrând-nevrând, ne târăște și pe noi. Experiența de om de teatru și, mai mult, de teoretician reputat al acestei arte, îl duce pe George Banu la observații asupra artelor plastice, pe care în zadar le-am aștepta de la profesionistul mărginit al acestora și asta nu hazardându-se, asemenea scriitorilor, în interpretări fără alt reazem decât acela al purei imaginații. Iată ceea ce face din amândouă aceste albume, și studii în același timp, lecturi profitabile și palpitante, desigur pentru aceia care mai palpită la idei și nuanțe, în această lume, unde palpitul se rezumă, în general, la domeniile violenței și ale urâtului de tip S.F.

Ileana BERLOGEA

O carte necesară: „Istoria dramaturgiei române contemporane" de Mircea Ghițulescu

Am spus „o carte necesară" și nu mă dezic de afirmație, pentru că ideea criticului literar și de teatru Mircea Ghițulescu mi se pare binevenită. Cred că acum, la sfârșit de veac și mileniu și începuturile celor noi, era nevoie de această retrospectivă, de rememorarea valorilor din literatura dramatică a frământatului secol XX, cu atât mai mult cu cât teza autorului este aceea că piesele scrise la noi, indiferent de perioadă, chiar cele din anii dictaturii, sunt importante și pot genera în continuare spectacole bune, chiar foarte bune, multe dintre ele fiind încă nejucate sau insuficient puse în lumină de montările anterioare.

Autorul intră în polemică, încă de la începutul cărții, cu pesimiștii care spun că dramaturgia și-a pierdut ceva în ultimele decenii, sufocată de impunerea spectacolului și de autonomia oamenilor de teatru. El consideră, și aceasta este cheia demonstrației, făcute de-a lungul a peste 500 de pagini, că „dramaturgia oferă o lectură mai «pură», decât proza «esențializată» și clară". Mircea Ghițulescu îi iubește pe autorii dramatici și îi apără împotriva oricăror atacuri, chiar dacă are – firesc – preferințele sale personale. *Istoria* sa este concepută sub formă de micromonografii ale scriitorilor, cu trei diviziuni clare: prima, pe care aș numi-o „Eseuri" – am spus aș numi-o, pentru că autorul nu a dat nici un titlu capitolului –, în timp ce celorlalte două le-a dat titlul „Profiluri" și „Dicționar".

Diferențele sunt subiective, așa cum este și selecția și în bună parte ordinea cronologică a celulelor monografice, chiar dacă se respectă în linii mari periodizarea: Partea I, 1900–1945; Partea a II-a, 1945–2000.

Judecățile de valoare respectă criterii axiologice limpezi, ierarhizându-i pe autori în funcție de importanța ideatică și estetică, cu intervenția aprecierilor subiective, ce trebuie acceptate ca atare. În *Vlaicu Vodă* de Alexandru Davila, Mircea Ghițulescu vede, de pildă, *o „capodoperă scăpătată"*, considerându-l pe Mircea fals, nereușit, un personaj lipsit de valoare. Se poate discuta mult această poziție și argumenta contrariul, vorbindu-se despre umanitatea eroului, despre tinerețea lui înflăcărată și pasiunea sinceră pentru Anca; renunțarea la ea, fiind nu oportunism sau conformism, ci o nouă convingere, de natură politică, mai degrabă decât afectivă.

Selecția pieselor analizate la Camil Petrescu mi se pare mie, personal, prea zgârcită, doar două, *Jocul ielelor* și *Danton*, dar autorul cărții surprinde totuși, în ciuda acestei severe rezumări, elementele definitorii ale scriitorului.

Dacă autorii de până la 1945, chiar dacă unii dintre ei scriu și după această dată, au fost mai simplu de analizat, de o autentică importanță, o contribuție demnă de reținut a lui Mircea Ghițulescu este aceea legată de scriitorii epocii dictaturii comuniste. Aici criticul dovedește cu adevărat capacitatea sa de a surprinde valoarea, punând în lumină și conformismul unor dramaturgi, dar și elementele însemnate din creația lor. Un exemplu asupra căruia aș dori să mă opresc, cu toate că sunt mai multe, este

acela al lui Mihail Davidoglu, considerat, la un moment dat, ca autorul „epocii dictaturii". O piesă însă ca *Omul din Ceatal* arată că el ar fi putut fi un autentic talent, pornit însă pe un drum greșit. Aspecte ce trec peste timp sunt descoperite și în creația Luciei Demetrius, iar Paul Everac – sub pana lui Mircea Ghițulescu – este un autor de forță.
Din perioada dictaturii rămân însă, prin opera lor, Teodor Mazilu, Marin Sorescu, Horia Lovinescu, D.R. Popescu. Alături de ei, dispăruți prea curând din viață sau care au renunțat la teatru, sunt Leonida Teodorescu, mort prea repede sau Radu Dumitru, cu o excelentă piesă *A opta zi dis-de-dimineață,* dar retras azi din câmpul creației dramatice.
Talentul de miniaturist și acribia de cercetător l-au făcut pe Mircea Ghițulescu atent și la autorii afirmați după 1990, la Horia Gârbea, Vlad Zografi, Radu Macrinici, Olga Delia Mateescu, Alina Mungiu, Valentin Nicolau, Ion Constantinescu, după cum și la cei din Republica Moldova, Ion Druță, Constantin Cheianu, Angelina Roșca ș.a.m.d.
Un loc important îl ocupă scriitorii din „diaspora", Matei Vișniec și Gheorghe Astaloș, numit „un Mrożek român".
Înainte de încheiere, aș dori să subliniez ca un merit real, o incontestabilă valoare a acestei cărți, pledoaria lui Ghițulescu pentru piesa nejucată și necunoscută publicului prin intermediul scenei, pentru autori interesanți, dar încă nebăgați în seamă de teatre. Printre aceste piese *Legenda funigeilor* de Dimitrie Anghel ocupă un loc de seamă, iar printre dramaturgii insuficient cunoscuți: Laurențiu Faifer, Ștefan Zicher și alții.
Istoria dramaturgiei române contemporane de Mircea Ghițulescu poate stârni polemici, contradictorii opinii, dar un lucru este cert, acela că suntem în fața unei lucrări necesare. Nimeni nu se poate lipsi de lectura ei, dacă dorește să cunoască literatura noastră dramatică. Fiind cea dintâi cu această temă, ea va deveni, obligatoriu și punct de referință pentru următoarele studii.
Le așteptăm.

Dificilul drum al Teatrului pentru descoperirea naturii sale

Un frumos și impresionant eseu, o carte (*Lungul drum al teatrului către sine* de Adriana Marina Popovici, apărută la Editura Anima, Bucuresti, 2000) scrisă de o actriță devenită pedagog de seamă al teatrului nostru, pregătind cu pasiune pe slujitorii artei căreia i s-a consacrat. Pe calea deschisă de cele mai bune profesoare de actorie din țara noastră, Aristizza Romanescu și Lucia Sturdza Bulandra, cele ce ne-au dat în 1906 și 1912 câte un studiu despre predarea artei dramatice, Adriana Marina Popovici a pornit în hățișul teoriilor de dramă și teatru să găsească cele mai bune și complete definiții. Nu este istoric, dar a devenit fără să vrea, căutând febril în noianul de „poetici" scrise de marii gânditori europeni concepția lor despre arta scenică. Și a găsit, arătându-ne cu claritate că iluștrii bărbați cunoscători ai literelor au fundamentat, începând cu Renașterea și până în veacul al XX-lea, dramaturgia. În secolul – deja trecut – locul lor este luat vijelios de regizorii și oamenii de teatru, Gordon Craig și Antonin Artaud, care au arătat că scena este altceva decât o slujitoare a poetului. Sub influența lui Aristotel și a

pieselor antice, renascentiștii au instituit dominația scriitorului, spectacolul fiind pentru ei o artă secundară, o simplă transpunere în semne vizual-auditive a textului. Se recunoaște, cel mult de Hegel în ale *sale Prelegeri de Estetică,* și aportul emoțional al actorului, dar nu mai mult.
Renunțând parcă intenționat la lucrările teoretice ale unor mari actori cum au fost Leone di Sommi sau Pier Maria Cecchini, maeștri ai *Commediei dell'Arte,* Adriana Marina Popovici se îndreaptă cu sensibilitatea specifică unui creator către autorii dramatici, către cei legați direct de scenă, Shakespeare, Molière, Cehov. Ea descoperă în operele lor răspunsuri mult mai exacte și mai complete la toate întrebările legate de actori și spectacol.
Shakespeare și concepția sa despre teatru a făcut obiectul unor analize detaliate de-a lungul timpului, dar mărturisesc că nicăieri, la nici un comentator, nu am găsit o pătrundere atât de fină a esenței celor afirmate de marele elisabetan. Consider toate descifrările textelor shakespeariene, din *Hamlet* în primul rând, dar și cele din *Visul unei nopți de vară, Henric al V-lea, Femeia îndărătnică* și *Furtuna* nu numai contribuția cea mai originală a Adrianei Marina Popovici, cea mai personală și valoroasă, dar și cea care ar trebui să fie un „ghid" pentru orice actor sau oricine e dornic să înțeleagă cu adevărat teatrul și creația interpretului.
În analiza simbolisticii shakespeariene, o operă dramatică încărcată de imagini și semne, autoarea cărții se oprește și asupra cifrei trei. Aproape toate piesele, dar mai ales în *Hamlet,* numărul magic a căpătat sensuri aproape mistice. Trei sunt anunțurile actorilor, mai întâi Rosenkrantz, apoi Guildenstern și la urmă Polonius. De ficare dată prințul Danemarcei are o altă reacție și o altă replică, subliniind cum să fie primiți și mai ales ce înseamnă ei pentru oameni. Slujitorii scenei sunt singurii alături de care eroul se simte bine, îi urmărește cu plăcere, îi ascultă, discută cu ei deschis. Sunt singurii care nu mint, chiar dacă arta lor este o permanentă metamorfoză.
Teatrul este o pasiune și pentru Cehov. Nu numai în *Pescărușul,* analizat pe larg, ci și în *Livada de vișini.* Raportul viață–teatru, real–imaginar, dar de o altă realitate, este o temă prezentă în creația cehoviană și autoarea cărții își face o datorie de onoare din prezentarea acestei probleme.
Vorbind despre oamenii de teatru și concepția lor nu putea să nu se oprească asupra lui Molière, cu atât mai mult cu cât acesta a fost dramaturg, dar mai întâi interpret, director de teatru, organizator și „regizor", în sensul modern al cuvântului.
În final, analiza este consacrată veacului XX, îndeosebi celor doi giganți, Gordon Craig și Antonin Artaud, cu pătimașa lor pledoarie pentru un teatru al „Teatrului", pentru perfecțiunea și puritatea limbajului scenic.
O subtilă înțelegere găsim în raportul atât de discutat și de cele mai multe ori fals înțeles al lui Gordon Craig cu „actorul-marionetă", arătându-se că este vorba despre o perfectă cunoaștere a specificului creației actoricești, legată organic de om, integrând omul în imaginea artistică. La Antonin Artaud, senzorialitatea este pe prim plan, o senzorialitate copleșitoare, dominatoare, molipsitoare, cu impact direct, violent, mai puternic poate decât „catharsis"-ul antic.
Și astfel *Lungul drum al teatrului către sine* se apropie o dată cu sfârșitul mileniului doi, de final. Scena s-a regăsit

pe ea însăși. Are un limbaj propriu, un creator incontestabil. Actrița Adriana Marina Popovici nu-l ignoră pe dramaturg, ci îl dorește alături de interpret, un ajutor, un sprijin, un aliat, un membru al aceleiași familii – așa cum au fost Shakespeare, Molière, Cehov...
Acesta este sensul noii cărți, o carte ce merită să fie citită, o lectură incitantă, plăcută, alertă, proaspătă.

Oana BORȘ

Pietre de temelie pentru „catedrala viitorului"

Editura UNITEXT, prin Seria „Magister", oferă cititorului interesat opere fundamentale ale teoriei de teatru care, de-a lungul secolului al XX-lea, au marcat, redirecționat, regândit arta spectacolului în încercarea de a o elibera de povara raportului de subordonare pe care a purtat-o secole (subordonare față de textul dramatic) și, mai apoi, de angajare pe drumul câștigării propriei autonomii, al fundamentării propriilor concepte.
Opera de artă vie de Adolphe Appia (traducerea Elena Drăgușin Popescu), apărută la sfârșit de an, întregește această colecție. Este cea de-a treia lucrare teoretică a regizorului, scenografului și eseistului elvețian (o precedează *Regia dramei wagneriene* și *Muzica și regia*) și a fost editată prima oară în 1921.
Implicat direct în lupta împotriva naturalismului (ca și Craig, de altfel, în aceeași perioadă), Appia pleacă de la premisa că teatrul este o artă totală. De aceea, el îi regândește limbajul, punând bazele spectacologiei moderne. În *Opera de artă vie* deconstruiește și reconstruiește. Arta dramatică nu mai poate fi privită ca o sinteză a mai multor arte „fixate" în formă, ci ca rezultatul unui proces de asimilare. Numai astfel i se poate reda armonia unei opere de artă vii ce își trăiește propria viață. Elementul liant este mișcarea, mobilitatea, „principiul director și conciliant care va determina unirea diverselor forme de artă spre a le face să conveargă simultan spre un punct comun, spre arta dramatică, subordonându-le unele față de altele într-o armonie finală pe care ele însele ar fi căutat-o în zadar", iar reprezentantul mișcării în spațiu, corpul viu, actorul. El este intermediarul între partitură și forma în care ea se arată, între text și artele spațiului. Dar pentru a nu fi pradă vieții accidentale, ci a căpăta rangul unui mijloc de expresie, trebuie să accepte modificările pe care le impune muzica. Muzica, „expresia vieții noastre interioare" este, pentru Appia cea care creează „timpul viu". Se impune, astfel, o nouă ierarhie: autor, muzică, actor, spațiu de joc. „Muzica dă mișcărilor corpului duratele sale succesive; corpul le transmite proporțiilor spațiului; iar formele inanimate, opunând corpului rigiditatea lor, își afirmă propria personalitate – care, fără această rezistență, n-ar putea să se manifeste atât de clar – și se închide astfel, ciclul". Ceea ce mai lipsește este elementul de fuziune, prin intermediul căruia se poate construi „catedrala viitorului", iar acesta este regia.
„Orice efort serios de a reforma teatrul contemporan se îndreaptă către regie", scria Appia, iar tot ceea ce s-a întâmplat în teatru, de-a lungul secolului al XX-lea, i-a confirmat spusele.

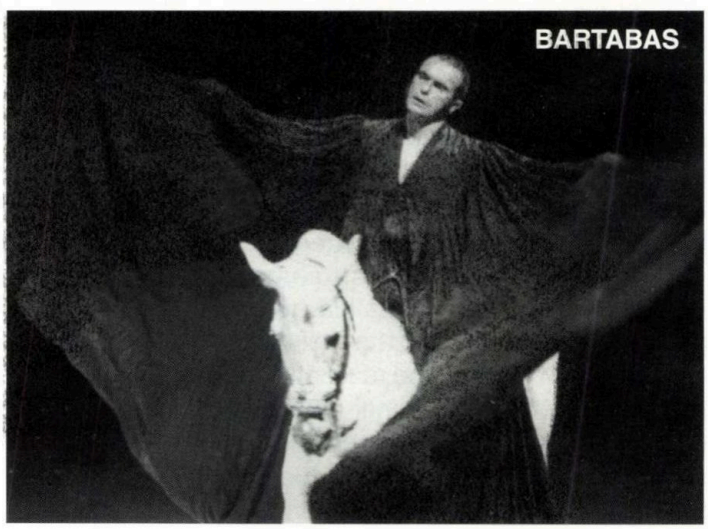
MAPAMOND TEATRAL

Oltița CÂNTEC

Teatrul ecvestru

La Aubervilliers, în imediata vecinătate a Parisului, își are sediul general o companie teatrală mai puțin obișnuită, pe nume „Zingaro". Cuvântul înseamnă, în limba italiană, țigan, iar numele l-a împrumutat de la un... cal. Un cal negru care l-a inspirat pe stăpânul său, Bartabas, nume nu mai puțin exotic, în practicarea unui gen cu totul deosebit, teatrul ecvestru. Bartabas s-a născut într-o familie înstărită de parizieni și a crescut sub impresia puternică pe care i-o provocase una dintre legendele strămoșilor săi. Aceasta povestea că un străbunic aristocrat, cu chemare artistică evidentă, ar fi „risipit" averea moștenită, înființând o trupă ambulantă de teatru cu care obișnuia să călătorească și el. Bartabas a dat numele strămoșului său, contele de Aligru, unei companii de circ pe care, la rându-i, a creat-o la sfârșitul anilor '70 și cu care s-a făcut cunoscut, și nu oriunde, nici oricum, ci tocmai la Avignon, reper cardinal pe harta festivalieră a Europei. Intrând, la vremea aceea, în orașul de odinioară al Papilor, cu un alai tropotitor, îmbrăcat în negru, Bartabas a impresionat publicul adunat în celebra Place de l'Orloge prin imaginea de călăreț arhaic pe care o evoca. Pentru că Bartabas reînvie, prin fiecare nouă apariție spectaculară și spectaculoasă, himera călărețului: a celui barbar, în multe dintre creațiile sale de început, a cavalerului, în cea mai recentă dintre ele, *Triptik*.

Istoria companiei de teatru ecvestru „Zingaro", a fost legată vreme de 17 ani de aceea a calului cu același nume. Mai întâi a fost patrupedul și abia apoi a apărut teatrul. Prima creație a trupei s-a intitulat *Cabaret ecvestru* și a continuat, grație succesului înregistrat, cu o serie de alte două, realizate sub aceeași denumire. Autorul spectacolelor era năvalnicul Bartabas, un artist neliniștit, provocator, care sonda prin asocierea cal–om tenebrele cele mai ascunse ale arhaicului. Alter-ego-ul lui Zingaro l-a inspirat vreme de 17 ani, până la moartea sa prematură petrecută la New York, în timpul unui turneu. O pauză de doi ani



BARTABAS

a lui Bartabas a însemnat perioada de căutare și pregătire a unui înlocuitor. Trupa lui Bartabas număra oameni și cai, rulote, camioane, un cort, elemente ușor de mutat din loc în loc, pentru că „Zingaro" se plimbă mereu, căutându-și parteneri pentru viitoare producții și public nou. Fiecare nouă creație e prezentată, de regulă, în premieră, la Avignon, apoi, vreme de doi ani, este itinerată în toate colțurile lumii. Arta pe care o practică Bartabas este un gen aparte. Ea ar putea fi definită ca o coregrafie ecvestră, ceva între circ și arta spectacolului, dar indiferent de nume, ca un spectacol unic, cuceritor. Caii lui Bartabas au nume ce amintesc de gloriile baletului clasic: Barâșnikov, Nijinski, Nureev, de toate cele patru puncte cardinale, Nord, Sud, Est, Vest, și de celebrități ale artelor plastice ori ale muzicii: Goya, Picasso, Farinelli. Moartea lui Zingaro a determinat și o importantă schimbare de stil pentru Bartabas. *Șaman, Mazepa, Zingaro, Himeră, Eclipsă,* creațiile sale anterioare, aminteau de o arhaicitate exotică, exprimată printr-o muzică creată special pentru fiecare dintre spectacole. *Triptik,* creația anului 2000, pregătită la Amsterdam, pentru că Holland Festival i-a fost coproducător, a glisat spre spiritualitatea contemporană, având drept punct de plecare trei compoziții simfonice: *Ritualul primăverii, Simfonia psalmilor* de Igor Stravinski și *Dialogul umbrei duble* de Pierre Boulez. Trecerea la marele repertoriu contemporan a însemnat și o importantă modificare stilistică: barbaria este preistoria spiritualității, iar ideea este indusă prin plasarea artistică a regizorului aluziilor, al simbolurilor. Fiecare dintre cele trei piese constituie momente în sine, dar fiecare este legată și de celelalte două.

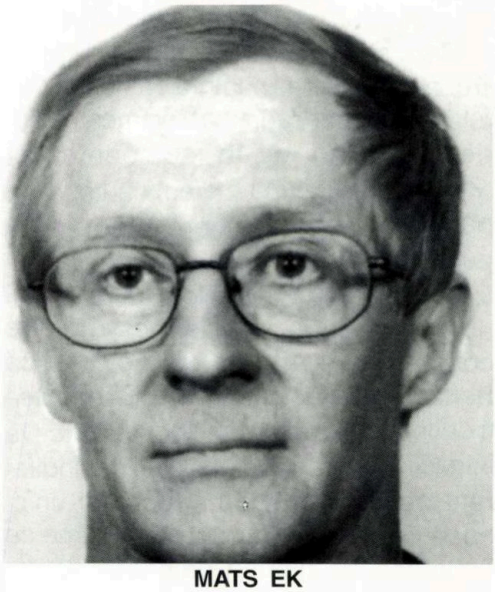
Ritualul primăverii a adus în scenă șase călăreți și șapte participanți de *kalaripayatt,* cea mai veche artă marțială din lume, practicată în sudul Indiei, ai cărei discipoli deprind, vreme de zece ani, numai mișcările de pregătire. Asocierea extraordinarei flexibilități corporale a acestor dansatori, care nu mai văzuseră cai până la venirea în Franța, cu mișcările agile ale călăreților, sugerează o sacralitate primitivă, ideea unui haos original, supus unei cosmogonii inițiale. Artiștii evoluează într-un cort, spațiul scenic fiind o arenă individualizată coloristic prin nisip ocru, în ton cu hainele dansatorilor indieni și cu acelea ale călăreților.

Dialogul umbrei duble, plasată între cele două compoziții Stravinski, a scos din distribuție călăreții, lăsând prezentă doar ideea de cal, invocată de sculpturile lui Jean-Louis Sauvat, *puzzle* al ideei de ecvestru, întrezărite printr-o pânză subțire de fum, printre care evoluează și doi balerini din trupa lui Béjart, Julio Arozarena și Anouk Tissot.

Compoziția dramatică continuă cu *Simfonia psalmilor,* pe acordurile cărora în arenă intră șase femei călare pe cai albi, îmbrăcate în rochii lungi, satinate, personaje ce par coborâte dintr-o poveste. În final, în centrul arenei goale apare Bartabas călare pe Horizonte, împlinind ansamblul cu un rezumat coregrafic. *Triptik* e o superbă ecuație artistică implicând oameni, cai, muzică, lumină, în crearea unui complex codificat de gesturi ce se cer interpretate. O stranie coincidență face ca numele fiecăreia dintre creațiile acestui unic artist să numere întotdeauna exact șapte litere. Bartabas consideră, cu firea lui instinctivă, că acesta este un semn.

Irina IONESCU

Don Juan între droguri și hard-rock



MATS EK

Cel mai mare „succes de casă" înregistrat anul trecut la Royal Dramatic Theatre din Stockholm (potrivit ziaristului american John Lahr, de la „The New Yorker", unul dintre cele mai bune teatre de repertoriu din lume) a fost prilejuit de montarea piesei „Don Juan" de Molière, în viziunea celebrului coregraf Mats Ek, reîntors, cu acest spectacol, după 27 de ani, la regia de teatru.

Curiozitatea și afluența publicului (cererea foarte mare de bilete a dus la amânarea datei de închidere a stagiunii) s-au datorat, în primul rând, după cum declară și explică însăși directoarea teatrului, Ingrid Dahlberg, faptului că *Don Juan* „este o montare modernă, foarte provocatoare, ce atrage spectatorii, în mod deosebit, prin momentele de dans pe care le conține. Există, de exemplu, spre finalul piesei, un *pas-de-deux* pentru protagonist și abandonata *Elvira* care a devenit o atracție în sine. Spectatorii își spun unul altuia: «Du-te la *Don Juan,* trebuie să vezi acel pas-de-deux...»". Apoi, în rolul principal poate fi văzut Mikael Persbrandt, un actor de film și televiziune foarte cunoscut în Suedia, „celebritate care, la rândul ei, aduce spectatori, mai ales din rândul tinerilor." Și dacă primelor două motive li se alătură faptul că, în spectacol, poate fi admirat în rolul lui *Sganarelle* și Niklas Ek (fratele lui Mats Ek), dansator de o forță și de o precizie impresionante, devine explicabilă „reacția spectatorilor, reacție rar întâlnită în afara unui teren de fotbal".

Prezentat și în cadrul lui Edinburgh International Festival, 2000 – unde, cu un an în urmă, Mats Ek făcuse senzație alături de Cullberg Ballet cu *Frumoasa din pădurea adormită* de P.I. Ceaikovski – spectacolul a fost primit foarte bine, deși publicul s-a manifestat mult mai reținut.

Piesă clasică, modernizată fără a fi „măcelărită" sau montată cu intenții regizorale narcisiste, *Don Juan*-ul lui Mats Ek prezintă drama bărbatului

modern, ce se grăbește permanent, neavînd timp nici pentru trecut, nici pentru viitor și pe care împlinirea destinului prin reducere la unitate și continuitate îl îngrozește de-a dreptul. „Nu este un seducător, este un om tot timpul pe fugă" își scuză Mats Ek personajul. Analizându-l caracterial și comportamental, el atrage atenția asupra laturilor mai puțin atractive ale ființei umane, precum și asupra absurdității absolute a poveștii. Astfel, deși controversată la vremea ei (tocmai de aceea) și acuzată a promova ateismul, prin sfidarea divinității și a supranaturalului, piesa se dovedește a fi, prin demonstrarea credinței dramatice și misterioase a lui *Don Juan*, extrem de potrivită pentru secolul XXI. Din acest motiv nu lipsesc muzica *hard-rock* – *Don Juan* însuși având înfățișarea unui superstar de gen: pantaloni strânși pe corp, bustul dezgolit, o perucă neagră foarte îndrăzneață –, drogurile, simbolurile lumii moderne – un televizor, un aspirator – și în subtext/final, poate chiar, SIDA.

Extrem de solicitat, interpretul rolului titular, Mikael Persbrandt – amestec de amant latin și scandinav cerebral, dar indiferent – uimește prin intensitatea electrizantă cu care joacă fiecare scenă. Actorul (la rândul lui, în afara scenei, cu o reputație de mare cuceritor) declară despre personaj că este „un bărbat ce fuge de viață, încercând să scape cu ajutorul sexului și al drogurilor." Convingătoare, uneori impresionantă, este și Nina Togner Fex (*Donna Elvira*). Ea a fost distribuită, de asemenea, și în rolurile unor personaje trădate sau înșelate de *Don Juan* (*Don Alonso*, *Dimanche*), argument în favoarea ideii că, pentru erou, nu există ieșire din cercul vicios în care a intrat, fie că este un coșmar sau o stare generată de consumul drogurilor. Rezultatul este oricum același: irosirea energiei și a virilității fără nici un scop.

Fără să fie un spectacol excelent, o capodoperă de genul celor coregrafice semnate Mats Ek, *Don Juan* este un spectacol provocator atât intelectual, cât și artistic, în care cele mai interesante momente se datorează, într-adevăr, dansului, punte ușor de trecut aici, între sacru și profan, indecent și sfânt.

MIKAEL PERSBRANDT

VEȘTI

La Roma și la Teheran

„Antigona" – recreată în tradiție iraniană și șiită

Antigona, tragedia lui Sofocle din secolul al V-lea î.Chr. recreată în tradiția poetică iraniană și în cea a misticismului religios șiit, s-a bucurat de un adevărat triumf la Teheran. Imensul teatru Vahad (care funcționa înaintea revoluției islamice din 1979 ca Operă), s-a dovedit neîncăpător, peste 1000 de oameni luându-l cu asalt pentru a urmări revolta fiicei lui Oedip, contra inumanității legilor și pentru a se bucura de oferta de dramatism, muzică, dans și de bogăția de ritmuri și culori a acestei montări. Spectacolul iranian a fost realizat (în doar șase săptămâni!) de către o femeie, Pari Saberi. Autoare dramtică, romancieră, traducătoare și care a studiat în Franța, înainte de revoluție, ea este totodată și directoarea teatrului „Ainech" („Oglinda").

Premiera absolută a *Antigonei* doamnei Saberi nu a avut loc la Teheran, ci la Colosseum, la Roma, spectacolul fiind coproducție italiano-iraniană în anul sărbătoririi Mileniumului.

„Am fost entuziasmată de acest proiect irano-italian. Scenografii mei au fost lucrătorii care au ridicat acum 2000 de ani Colosseumul. Dar, la Teheran, a trebuit să imaginez, să construiesc, un alt decor, mai încărcat".

Antigona, jucată alternativ de Sanam Nekoueghbal și Farnaz Jahansouz, ca și toate actrițele din distribuție, poartă pe cap vălul la care obligă legea islamică. „Dar – explică doamna Saberi – prin magia estetică, această femeie de 20 de ani, care moare pentru a nu trăda morala, care a sfidat legile inumane îngropându-l pe fratele său *Polynice* – este o femeie luptătoare și seducătoare". Îmbrăcată într-un roșu exploziv – *Antigona* iraniană „nu propune imaginea femeii cu voal pe chip".

Spectacolul propus de Pari Saberi – unde replicile corului sunt clamate și puse în scenă precum întrecerile poetice iraniene, inspirate de opera lui Hafez (din secolul al XIV-lea) dar și din cea a poetului modern Sohrab Sepheri – are ca element de noutate și faptul că face din *Antigona*, din logodnicul ei *Hemon* și mama acestuia, *Eurydice*, niște martiri în tradiția misticii musulmane șiite din Iran (din Achoura). Pentru a recrea *Antigona*, Pari Saberi a apelat și la limbajul și expresivitatea „Tazieh-ului" (Doliu), singurul teatru religios musulman, o procesiune similară misterelor medievale.

N.S.

Centenarul Eduardo de Filippo

Italienii marchează împlinirea unui secol de la nașterea unuia dintre marii lor dramaturgi printr-un „an" care îi este consacrat în întregime. Anul Eduardo de Filippo a început la 24 mai 2000 și se va termina la aceeași dată în anul în curs.

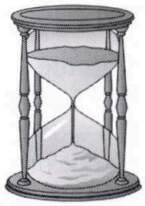
Opera de actor, dramaturg, regizor și scenarist a autorului *Filumenei Marturano* a fost comentată elogios în cadrul unui lanț de colocvii și mese rotunde – printre care cele de la Universitatea La Sapienza din Roma, animate de către Dario Fo (fericitul laureat al Premiului Nobel), și scriitorul austriac Peter Handke.

Piesele sale au beneficiat de numeroase montări de ținută, de la Neapole, urbea sa natală (imortalizată printr-o piesă intitulată *Neapole, orașul milionarilor)*, la Florența, Torino, Padova, Bologna și Roma.

Centenarul „Eduardo de Filippo" a adus în atenție și filmele realizate după opera sa dramatică, ca și după scenarii proprii, sau cele în care Eduardo a jucat cu succes (filme care au fost prezentate cu acest prilej în versiuni restaurate). Au apărut și primele trei volume dintr-o nouă ediție critică a operei sale integrale.

N.S.

CALENDAR TEATRAL



MARTIE

9 martie – 170 de ani de la moartea dramaturgului german **Friedrich Maximilian von Linger** (n. 17 februarie 1752), reprezentant de seamă al mișcării *Sturm und Drang (Furtună și avânt),* numită astfel după titlul uneia dintre piesele sale din 1776. A scris drame în care izbucnirile pasionale ale eroilor sunt exprimate într-un limbaj neîngrădit, exagerat și într-o formă revoluționară *(Gemenii, Simsone Grisaldo)* și romane filosofico-satirice.

10 martie – 210 ani de la nașterea lui **Angel de Saavedra y Ramirez de Baquedano, duce de Rivas** (m. 22 iunie 1865), poet, dramaturg și pictor spaniol, promotor al romantismului. După începuturi poetice pastorale și anacreontice, a scris tragedii de inspirație romantică, de rigoare formală neoclasică, cu subiecte din istoria medievală spaniolă, împletind elementul eroic cu cel erotic și religios *(Aliatar, Lanuza, Don Alvaro sau forța destinului).*

11 martie – Actorul **Ion Besoiu** împlinește 70 de ani. Absolvent al Conservatorului de muzică și artă dramatică „Timotei Popovici" din Sibiu, Ion Besoiu s-a impus pe scena Teatrului de Stat sibian începând cu stagiunea 1945–1950 grație dinamismului complex al registrului de caracterizare, cu fericite incursiuni lirice sau comice, obținând două premii de creație cu rolurile Stelică Fotea din *Ferestre deschise* de Paul Everac și Jean din *Prima zi de libertate* de Leon Kruckowski. Din 1967, s-a alăturat colectivului Teatrului Bulandra, devenind ulterior directorul acestui teatru.

12 martie – 100 de ani de la premiera absolută a dramei ***Manasse*** de M. Ronetti-Roman, la Teatrul Național din Iași.

13 martie – 120 de ani de la nașterea actorului **Tony Bulandra** (m. 5 aprilie 1943). Elev al lui C.I. Nottara și al lui Mounet-Sully, Tony Bulandra a interpretat cu deosebit succes roluri de dramă din repertoriul clasic și modern (Don Rodrigue din *Cidul* de Corneille, Karl Moor din *Hoții* de Schiller, Hamlet, Othello). Împreună cu soția sa, actrița Lucia Sturdza Bulandra, și cu asociații lor, a condus mai bine de un sfert de secol Compania Bulandra, coloana vertebrală a teatrului particular în România interbelică.

19 martie – 130 de ani de la nașterea actorului **Petre Liciu** (m. 13 aprilie 1912). Liciu a jucat pe scena Teatrului Național din București în roluri de dramă și comedie, cu o deosebită maleabilitate scenică (Shylock din *Negustătorul* din *Veneția* de Shakespeare, Hlestakov din *Revizorul* de Gogol, Ștefăniță din *Viforul* de Delavrancea).

26 martie – 90 de ani de la nașterea dramaturgului american **Tennessee Williams**; pe numele adevărat Thomas Lanier Williams (m. 25 februarie 1983). A elaborat, în tradiția lui O'Neill, formula unui teatru dominat de simboluri. Tennessee Williams a fost un excelent creator de atmosferă și un fin explorator al adâncimilor sufletului uman, în special al celui feminin, în confruntarea brutală cu realitatea, din care se refugiază într-un univers halucinant, vizionar, în drame sumbre, de un lirism patetic și violent. *(Menajeria de sticlă, Un tramvai numit dorință, Vară și fum, Pisica pe acoperișul fierbinte, Orfeu în infern, Dulcea pasăre a tinereții).*

APRILIE

1 aprilie – Scriitorul elveţian de limbă germană Rolf Hochhuth împlineşte 70 de ani. **Rolf Hochhuth** s-a impus prin piese de teatru ce dezbat, într-o manieră apropiată de cea a documentarelor, probleme sociale şi politice *(Guerillas),* în parte analize critice ale societăţii, în care se regăsesc şi caracteristici ale comediei, dar aproape întotdeauna accentul cade pe discutarea unor anumite teze *(Moaşa, Lysistrata şi NATO).*

4 aprilie – 10 ani de la moartea prozatorului şi dramaturgului elveţian de limbă germană **Max Frisch** (n. 15 mai 1911). A scris romane poetice cu formă deschisă, în care problematica socială se concentrează în problematizarea conştiinţei de sine a deziluziei şi a înstrăinării *(Zidul chinezesc, Santa Cruz, Contele ...derland, Biedermann şi incendiatorii)* şi comedii *(Don Juan sau pasiunea pentru geometrie, Biografie).*

7 aprilie – 70 de ani de la naşterea actorului de teatru şi film **Amza Pellea** (m. 12 decembrie 1983). Reprezentat al Promoţiei de aur a teatrului românesc, Amza Pellea a jucat la Teatrul Naţional din Craiova, Teatrul Mic, Teatrul Nottara, Teatrul de Comedie şi Teatrul Naţional din Bucureşti, unde s-a impus ca unul dintre actorii cei mai dotaţi ai scenei româneşti. Activitatea artistică a fost completată de cea pedagogică (profesor la I.A.T.C.) şi de cea administrativă. Rolurile sale din teatru şi film constituie remarcabile probe ale unui recitativ insolit, plin de fantezie şi vigoare comică şi dramatică, atât în registrul comic-grotesc, cât şi în cel de compoziţie. Creatorul lui *Nea Mărin,* binecunoscutul personaj de sorginte populară care i-a relevat atât de bine disponibilităţile pentru comedie, Amza Pellea a interpretat atât personaje istorice (Vlădica Hariton din *Tudor din Vladimiri* de Mihnea Gheorghiu, *Voievodul Basarab din Croitorii cei mari din Valahia* de Al. Popescu, rolurile din filmele *Tudor, Răscoala, Haiducii, Dacii, Columna, Mihai Viteazul),* cât şi personaje contemporane *(Alinicii din Secunda 58* de Dorel Dorian, Manole din *Somnoroasa aventură* de T. Mazilu), dar şi personaje din repertoriul clasic universal (Esteban din *Fântâna turmelor* de Calderon, Horaţiu din *Hamlet,* Platonov din *Un Hamlet de provincie* de Cehov).

8 aprilie – 460 de ani de la moartea autorului dramatic spaniol **Fernando de Rojas** (n. în jurul anului 1465). I se atribuie total sau parţial *Celestina. Tragicomedia lui Calixto şi Melibea* (1494), primul monument al teatrului spaniol şi una dintre creaţiile de seamă ale literaturii universale, operă ce anunţă, prin iscusinţa compoziţională şi realismul reprezentării personajelor, romanul picaresc.

9 aprilie – 40 de ani de la moartea dramaturgului **Alexandru Kiriţescu** (n. 28 martie 1888). A scris comedii satirice *(Gaiţele, Dictatorul),* evocări istorice *(Borgia, Nunta din Perugia, Michelangelo),* remarcabile prin conflictul incisiv, varietatea tipologică şi valoarea observaţiei sociale şi psihologice.

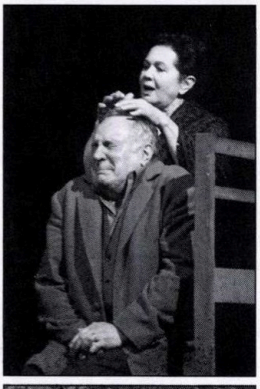
16 aprilie – 130 de ani de la naşterea dramaturgului irlandez **John Millington Synge** (m. 24 martie 1909). A avut o contribuţie fundamentală la renaşterea literară irlandeză. Creaţia sa este impregnată de un realism aspru, cu sugestii romantice şi simbolico-folclorice, străbătută de sarcasm, ironie şi lirism, elemente ce concură la zugrăvirea atmosferei ireale a satului irlandez, apăsat de superstiţii, conturând totodată destine puternice. Capodopera sa este considerată drama *Năzdrăvanul Occidentului* (1907).

23 aprilie – 385 de ani de la moartea lui **William Shakespeare**.

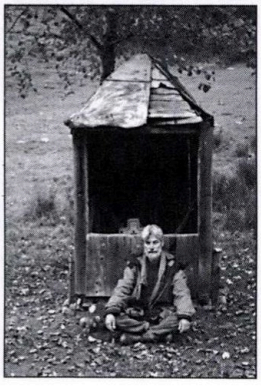
Corina GUGU, Institutul de Istoria Artei „G.Oprescu"

Coperta I: *Virgil OGĂȘANU* în „Omul din la Mancha" Foto: Florin Biolan

Coperta II: *Carmen STĂNESCU și Mihai FOTINO* – Remember GALA UNITER 2000 Foto: Florin Biolan



Coperta III: *Virginia ITTA MARCU și Costache BABII* în „Filumena Marturano" Foto: Florin Biolan



Coperta IV: *Scenograful VITTORIO HOLTIER*

SUMAR

1 Gala Premiilor UNITER

21 Mihai Popescu și destinul său

26 Vittorio Holtier – interviu

39 Teatrul Național din Cluj

47 Teatrul Național București

52 Spectacole

88 Cărți

96 Mapamond teatral

100 Vești

101 Calendar teatral

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 3–4/2001
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4
Tel./Fax: 666 34 52

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:

Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:

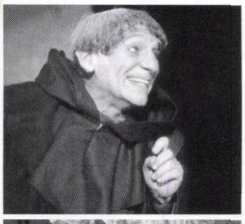
Oana BORȘ
Delia VOICU
Irina IONESCU
Ioana ICHIM ANGHEL
Elena MARTONOS
Viorica-Rozalia MATEI

Revistă editată cu sprijinul Ministerului Culturii și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Florentina RĂDULESCU

Procesare imagine:
Daniel DULGHERU

Tipar:
Compania Națională a Imprimeriilor „CORESI" S.A. București



1 Alexander Ternovits în „A fost Ciocârlia sau Romeo și Julieta după 30 de ani“ de Ephraim Kishon

Foto: Dan N. Buruleanu

2 Bianca Zurovski și Dan Cogălniceanu în „Cerere în căsătorie“ de Cehov

Foto: Florin Biolan

3 Carmen Ungureanu și Adrian Horobeț în „Costumele...“

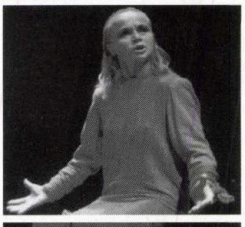
Foto: Florin Biolan

4/5 Gajai Ágnes, Simon Mátyás și Orbán Attila în „Cel mai curajos dintre lași“ de Békés József

Foto: Vasile Gheorghe

6 Inna Andriucă în „Casa de pe graniță“ de Mrožek

Foto: Octavian Tibăr



7 Ileana Negru în „Clitemnestra sau crima“ de Marguerite Yourcenar

Foto: Nicu Cherciu

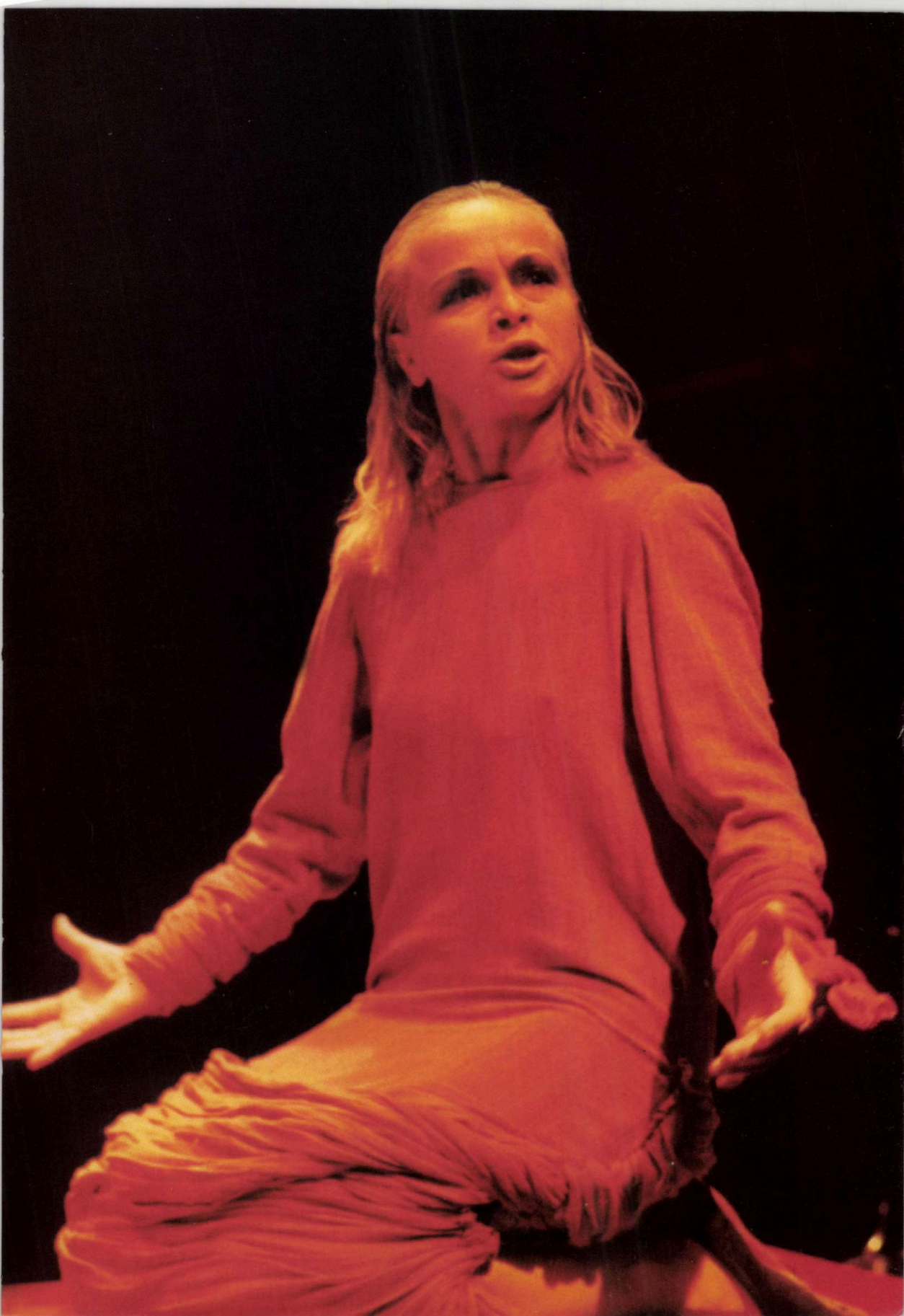
8 Tudorel Filimon și Ion Lucian în „Ceasornicăria TAUS“ de Gellu Naum

Foto: Adrian Socolov

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676

Biblioteca Județeană MUREȘ TARGU-MUREȘ



T 3818

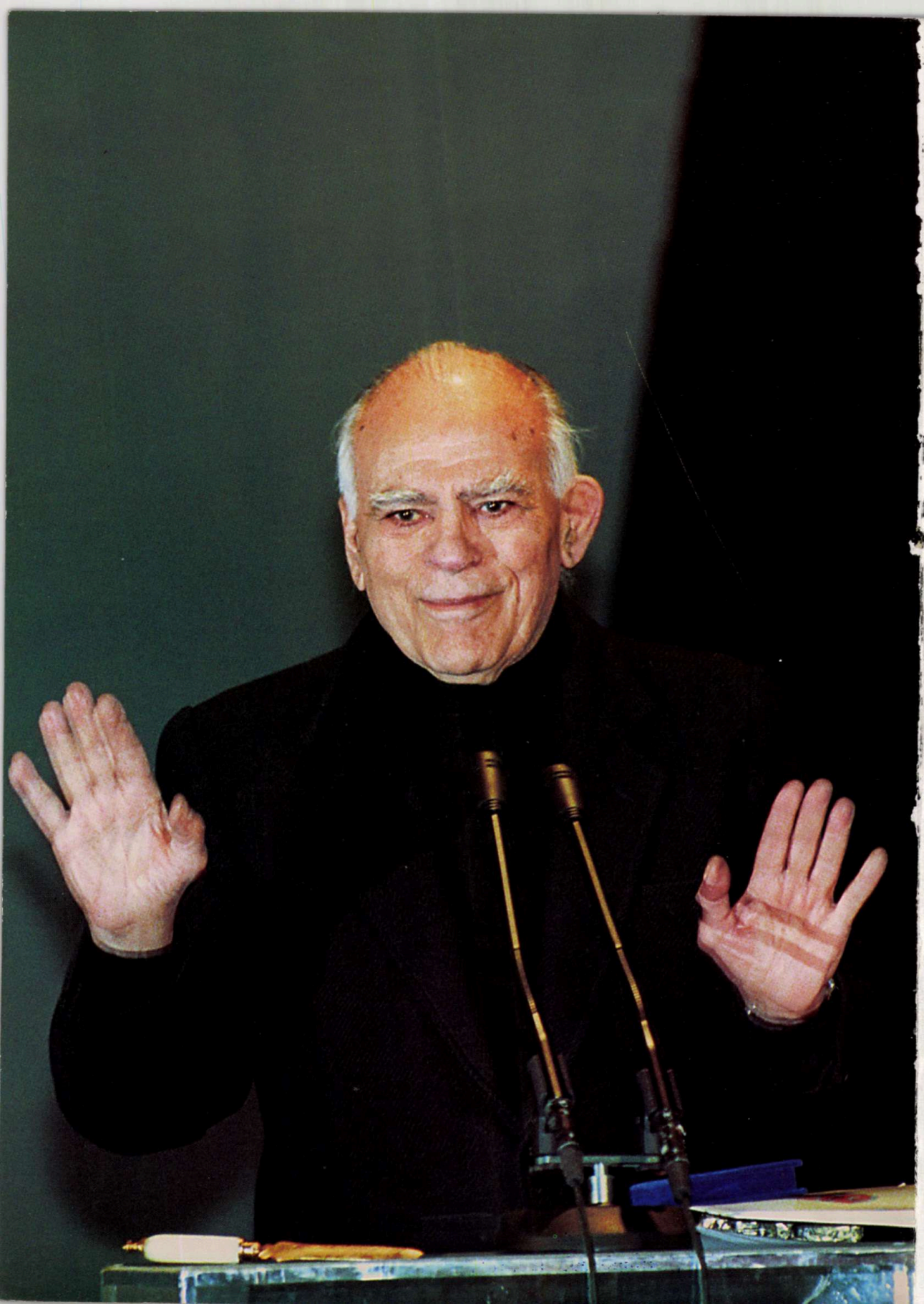
TEATRUL azi

numărul 5, 6 și 7 / 2001

Biblioteca Județeană
MUREȘ

TEATRUL azi

numărul 5, 6 și 7 / 2001



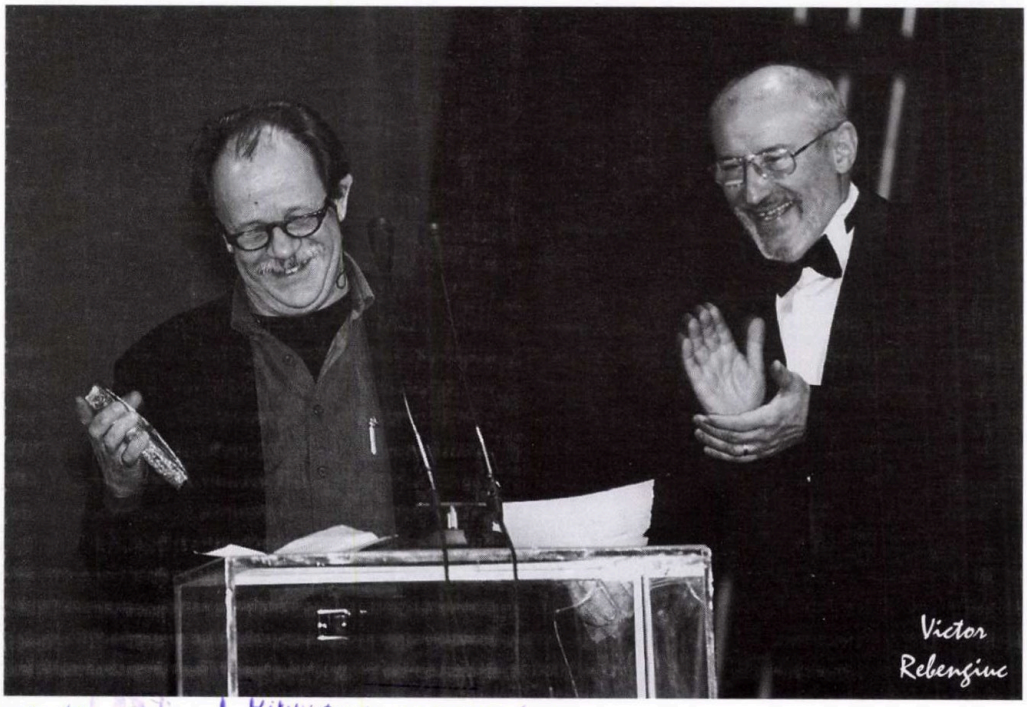
GALA PREMIILOR UNITER

EDIȚIA A VIII-A

2 APRILIE 2001

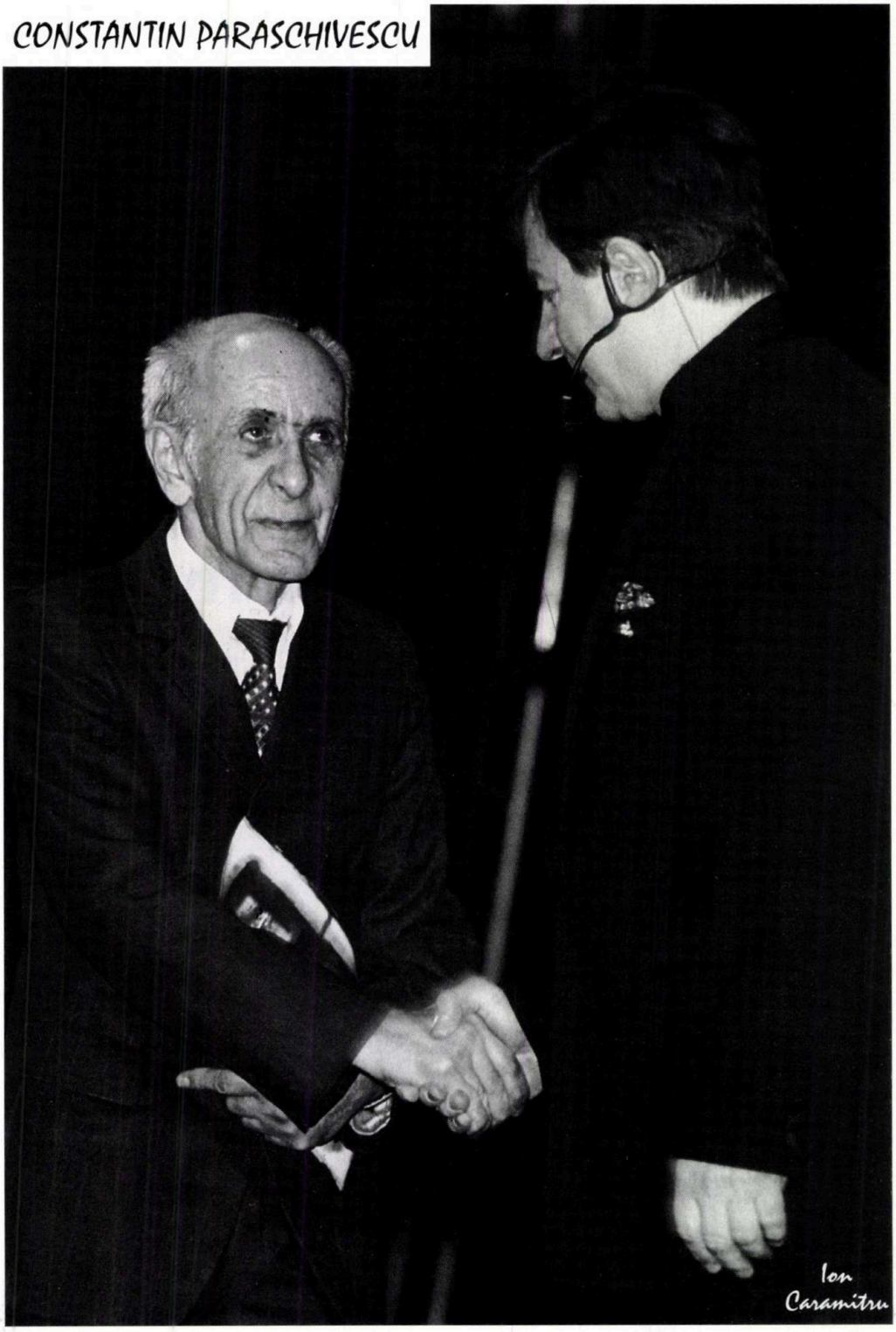
PREMII PENTRU ÎNTREAGA ACTIVITATE

HELMUTH STÜRMER



840.654
Biblioteca Județeană
MUREȘ

CONSTANTIN PARASCHIVESCU

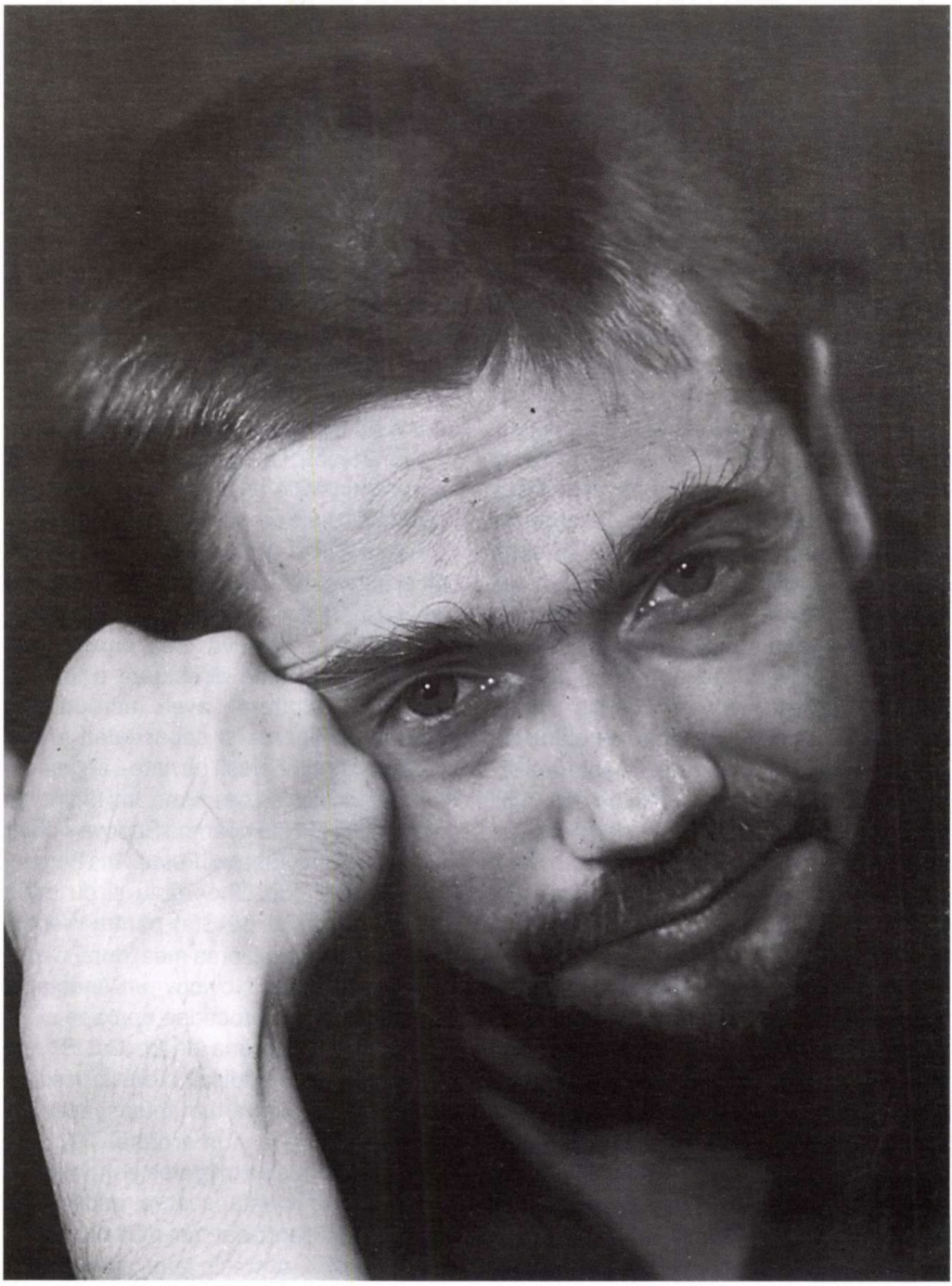


CĂTĂLINA BUZOIANU

ION LUCIAN

PREMIANȚII STAGIUNII 1999–2000: ÎN ALBUMUL COLOR

TONY GHEORGHIU



MEMORIA TEATRULUI

Sorana COROAMĂ STANCA

Tony Gheorghiu

Există un autopotret al lui Tony Gheorghiu care-mi place nespus. Tony, privind drept în față cu un singur ochi, celălalt fiind acoperit cu palma. Părul lui blond atrage puternic privirea, mâna cu degete fine, irisul larg deschis. Și tot ceea ce este captiv dincolo, în ochiul ascuns.

Prin Rodica Aznavorian-Gheorghiu, cu care eram colegă la secția de regie a Facultății de Teatru, l-am cunoscut pe soțul ei, Tony, pe atunci student la arhitectură. Rodica îl îndemna să se îndrepte și spre scenografie, disciplină tentantă pentru câțiva dintre tinerii arhitecți prieteni ai noștri. Eu îmi pregăteam diploma de absolvire, examenul de producție cum era numit pe atunci, cu piesa *Amphitryon* de Plaut, alcătuindu-mi caietul de regie, repetând cu actorii (colegi, studenți de la actorie) și, firește, lucrând cu scenograful pe care mi-l alesesem. Acesta a fost Tony Gheorghiu, care a debutat în noua sa meserie o dată cu premiera la *Amphitryon*, premieră de bun augur și pentru mine și pentru colaboratorii mei.

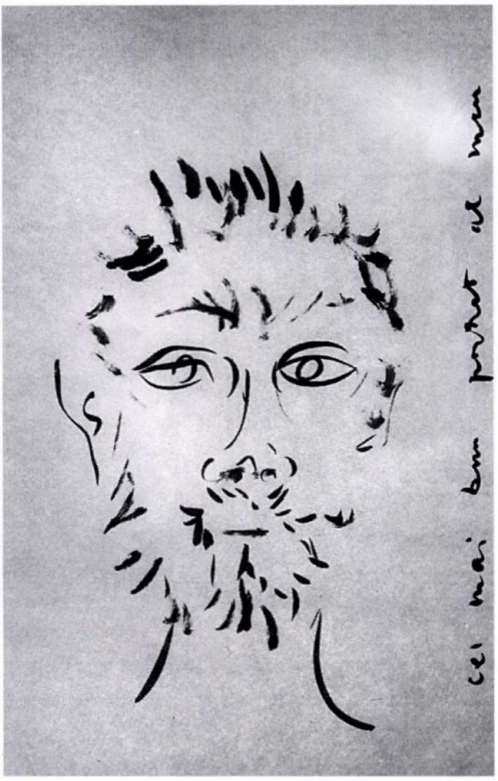
Prietenia cu Tony s-a cimentat în anii care au urmat, începând din 1950, cu *Micii burghezi* de Maxim Gorki, cu care am inaugurat proaspăt înființatul Studiou al actorului de film „C.I. Nottara", denumit, după aceea, Teatrul „C.I. Nottara" (actualul Teatru Mic). Și terminând cu *Nopți de august* de I. Gruievici, în 1959. Între timp, reușiserăm împreună alte inaugurări ale aceluiași teatru, după prima, cea din 1950, când sala din Sărindar se afla pe locul în care acum este scena și scena pe locul de acum al sălii. Cea de-a doua inaugurare a fost a noului local din strada Dobrogeanu-Gherea, cu piesa *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller, după ce prima sală suferise un incendiu devastator. Și, în sfârșit, cea de-a treia inaugurare, cu *Hagi Tudose* de B. Ștefănescu Delavrancea, în sala din strada C-tin Mille (Sărindar). Reconstruită în actualele sale amplasament și înfățișare.

Arhitect fiind, Tony Gheorghiu a contribuit și în această calitate la toate mutările, transformările și reamenajările amintite, căci Marietta Sadova, cea care a fost creatoarea și prima directoare a fostului Teatru „C.I. Nottara", avea încredere în talentul, inteligența și capacitatea profesională a tinerilor artiști pe care-i angajase, dându-le ocazia să se afirme. Îmi amintesc că am întrebat-o pe doamna Sadova – chiar atunci când Tony, Emanoil Petruț, Ana Barcan, Titus Lapteș, Ion Gheorghiu și cu mine primeam Premiul de Stat pentru *Nepoții gornistului* (dramatizarea mea, după Cezar Petrescu și Mihai Novicov, un spectacol fluid, realizat prin procedee aproape cinematografice, pe scena de la „C.C.S." din Lipscani, unde am folosit o dublă mișcare sinusoidală, aceea a turnantei și aceea a personajelor și a numeroasei figurații, accentul fiind pus pe curgerea și înghețarea luminii și a ambianței sonore, astfel încât să iasă în evidență cât mai mult cu putință verbul, replica, expresia feței, a corpului și

a gestului actorului și cât mai puțin costumele, absolut neutre, și decorul redus la o funcție de strictă sugestie) – am întrebat-o, deci, pe doamna Sadova: „De ce mi-ați încredințat mie, o debutantă, spectacolul inaugural al teatrului dumneavoastră; de ce ați fost de acord să-l aduc pe Tony scenograf, un arhitect; de ce ați fost de acord cu distribuția mea, cu un student, Emanoil Petruț; de ce n-ați încercat niciodată să vă impuneți punctul dumneavoastră de vedere în demersul nostru artistic?". Așteptam un răspuns de genul: „Creatorul este o ființă liberă". Ea a zâmbit și m-a întrebat la rândul ei: „Ei, și acum ce vrei să mai lucrezi?".

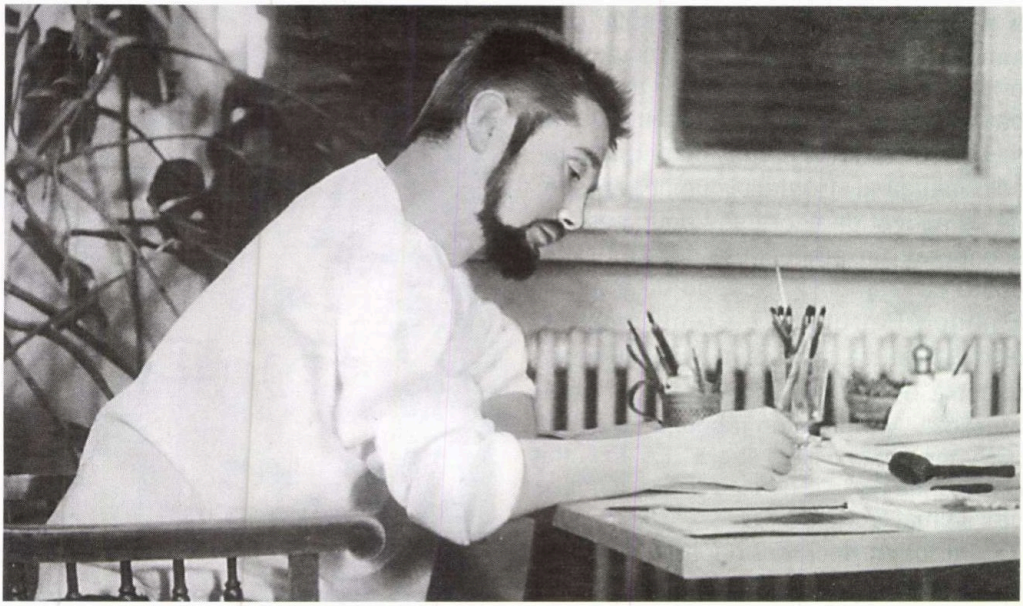
Am lucrat deci mai departe, nu toate spectacolele cu Tony, scenograf, nici el toate cu mine, regizor. Dar ne-am regăsit în câteva momente-cheie pentru amândoi. *Steaua Sevillei* de Lope de Vega, cu costumele sale somptuoase și suple în contrast izbitor cu scara rece și masivă, de piatră, un fel de sus–jos, fără alternativă posibilă, despicând implacabil destine, orgolii, onoare, iubiri. Am pe birou o fotografie superbă a lui Dominic Stanca în costumul lui *Busto Tavera*, cu spada ținută foarte drept în mâna înmănușată în negru. Negrul este negativul unei lumi de aur și de sânge. Astfel mi-am închipuit eu *Steaua* lui Lope de Vega. Și astfel și-a închipuit-o și Tony Gheorghiu.

Cu care am continuat. *Pogoară iarna* la Teatrul Național din Iași, un spectacol de mare poezie, podul aerian al lui Tony, aproape inefabil, aproape evanescent în ceața înserării se prăbușea parcă de sus, în momentele de maximă tensiune dramatică, strivind sub pilonii săi de beton zbuciumul inimilor tinere de dedesubt. Aproape toată echipa cu care am lucrat era tânără sau foarte tânără. Gilda Marinescu, Gheorghe Vrânceanu, Constantin Dinulescu, Virgil Costin, Valentin Ionescu, alături de



minunații și mai vârstnicii Gică Popovici, Nicolae Veniaș, Ion Lascăr. Premiul pe care l-am primit a însemnat mult pentru noi, tocmai atunci când nu numai teoretic, dar și practic, se năștea și urma să se impună ideea de „reteatralizare a teatrului". Era o perioadă de discuții pasionate, confruntări, luări de poziții, și, bineînțeles, de realizări de spectacole mai mult sau mai puțin programatice ale diverșilor combatanți, din diverse generații de regizori, scenografi și actori.

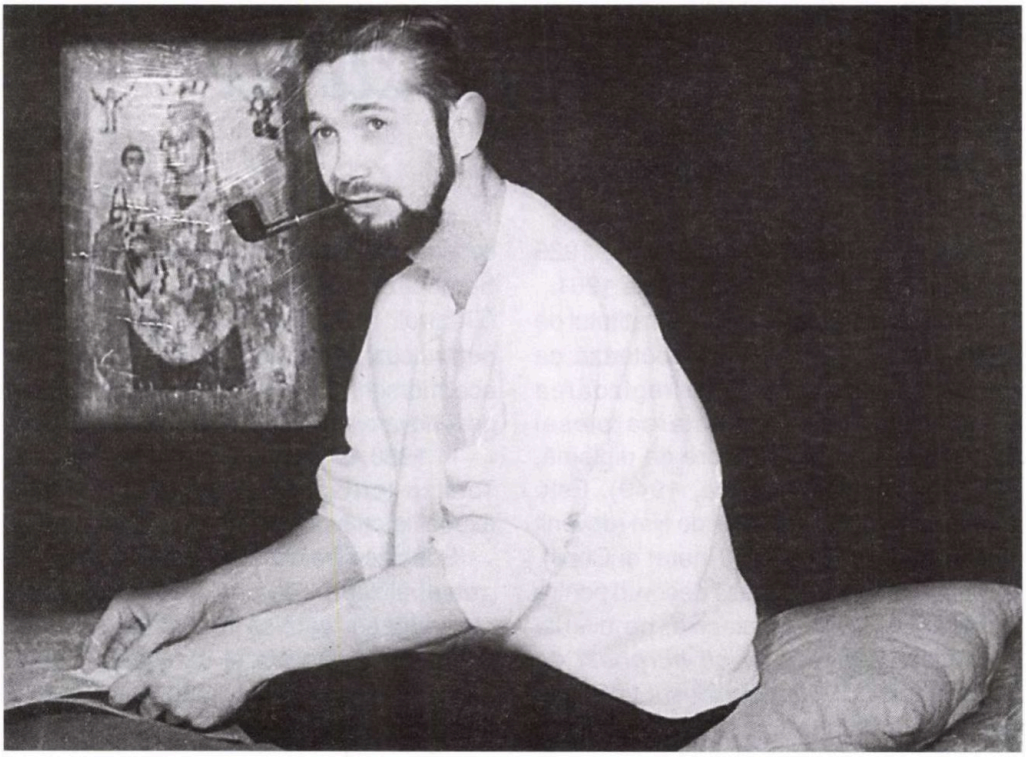
Tony Gheorghiu a fost unul dintre vârfurile de lance, un fervent și tenace apărător al acestui crez. „Reteatralizarea teatrului" din anii 1956–1957 a însemnat nu numai un moment de grație, ci o modificare în profunzime a teatrului românesc, amenințat de sclerozare printr-un dogmatism apăsător. Un reviriment care merită o serioasă și pertinentă studiere a



sa poate tocmai astăzi, când un exces de „exuberanță tinerească" dă semne de bronșită astmatică, cam bătrânească, paradoxal. *Vrăjitoarele din Salem* au reprezentat pentru noi, realizatorii și interpreții acestei nebunii, acestei isterii colective, acestei izbucniri de ură și intoleranță, acestei întoarceri pe dos a ideii de justiție în nedreptate și crimă, un răspuns la ceea ce trăiam noi înșine în epoca lui Hrușciov, care dezvăluise crimele lui Stalin, ceea ce nu împiedicase rămânerea la putere a comunismului de după Cortina de Fier, ușor mai relaxat, fără a fi însă și amendat. Se făcuse loc doar și pentru câte o piesă americană cât de cât acceptabilă. Rămânea s-o utilizezi tu ca pe o armă. Spectacolul cu *Vrăjitoarele* l-am vrut „centrat" dramatic pe ideea de foc, de pârjol, de transă, de transsubstanțiere, de sublimare, „centrat" însă și ca spațiu de joc, *„home, sweet home"* transformat în celula morții, justiția cu balanța dreptei judecăți, transformată în jungla în care urlă fiarele. „La început era Cuvântul." Iar la final, la finalul adevărat, acela de după transfigurare, rămâne, etern, doar Cuvântul.

Pereții transparenți ai lui Tony vibrau în lumină, roșul se transforma în verde otrăvit, apoi în mohoreala cenușiului, ca mai apoi, sufletul să-ți fie invadat de albul pur, de albul strălucitor. Iar vatra centrală se pierdea în ruine, apoi dispăreau și acestea în albastrul cerului. Viziunea plastică cerea un ritm amețitor uneori, de o lentoare insidioasă alteori, a schimbărilor de întuneric și de străfulgerări de lumină. Cronicarul Radu Popescu s-a și supărat pe regizoarea care a pus „comutatorul" în mâna artiștilor incomozi (maestru de lumini era Titi Constantinescu); însă reacția *„incomodului"* Tovstonogov, sosit pe neașteptate la București, încântat de spectacol, a constituit un test binevenit pentru reușita „reteatralizării", căci *Vrăjitoarele* a fost un spectacol programatic și primirea de care s-a bucurat l-a impus ca atare.

Nici viața, nici viața în artă nu sunt însă line. Tony Gheorghiu nu avea răgaz pentru succese. Era grav bolnav și lucra totuși aproape fără oprire, hăituit de timp.



A sosit și unul dintre cele mai grele momente, iar Rodica și cu mine am alergat la doamna Bulandra, singura care putea obține (printr-un ordin „foarte de sus", unde numai ea avea acces, prin autoritatea și prestanța sa) să se elibereze, dintr-un depozit secret și bine păzit, un medicament, nou-sosit și la noi – streptomicina salvatoare. Cu toate că era supărată pe Tony Gheorghiu, care, nu știu de ce, tocmai refuzase un spectacol la ea la teatru, doamna Bulandra, fără o clipă de ezitare, s-a urcat în mașină și până în prânz, medicamentul a fost livrat spitalului în care Tony fusese internat. Nu a fost suficient. După un timp, la o recidivă gravă, Tony, plecat urgent în Suedia, a fost operat. Nu l-am mai revăzut. Eu, ca și întreaga noastră familie, fuseserăm „scoși" din viața publică, în 13 august 1959, o dată cu arestarea fratelui meu, doctorul chirurg Gheorghe Plăcințeanu, care, peste ani, în 1968, urma să fie reabilitat printr-un proces la fel de secret și de absurd, ca și primul, cel de condamnare.

La ceremonia de comemorare a lui Tony, atunci când a fost adusă, de la Stockholm, urna cu rămășițele sale pământești, căci operația aceea disperată nu a fost și reușită, îmi amintesc plânsul meu, nici astăzi nu știu pentru care dintre ei doi, pentru Tony, pentru fratele meu, ucis în închisoarea de exterminare de la Râmnicu-Sărat? Pentru amândoi. Pentru talentul lor, pentru frumusețea lor, pentru tinerețea lor frântă. Pentru tot ceea ce au înfăptuit adevărat și temeinic în scurta lor trecere printre noi.

Toate acestea se întâmplau la începutul anilor '60. Acum, la început de nou mileniu, îl aud pe Tony spunând, așa cum o făcea, după fiecare dintre premierele noastre: „Acesta este ultimul spectacol pe care l-am făcut împreună, Sorana". **Sigur?**

Ion CAZABAN

Decorurile lui Tony Gheorghiu

Născut la Buzău, 28 septembrie 1925 – mort la Stockholm, 15 noiembrie 1961.

După terminarea studiilor la Institutul de Arhitectură din București, debutează ca scenograf, colaborând cu regizoarea Sorana Coroamă la montarea piesei *Amphitryon* de Plaut (lucrare de diplomă, Institutul de Artă Teatrală, 1949). Este angajat la Studioul actorului de film (devenit mai târziu Teatrul pentru Tineret și Copii). În scurta sa viață realizează decoruri pentru aproximativ 50 de spectacole, pe diferite scene din capitală (*Micii burghezi* de Maxim Gorki, 1950; *Mincinosul* de Carlo Goldoni, 1954; *Ion Vodă cel Cumplit*, operă de Gheorghe Dumitrescu; *Mătrăguna* de Machiavelli; *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller, 1956; *Uraganul* de Bill Beloțerkovski, 1957; *Gâlcevile din Chioggia* de Carlo Goldoni, 1958; *Hagi Tudose* de Barbu Delavrancea, *Ferestre deschise* de Paul Everac, 1959; *Brigada I-a de cavalerie* de Vsevolod Vișnevski, 1960; *Prima întâlnire* de Tatiana Sâtina, 1961; *Macbeth* de William Shakespeare, *Oceanul* de Aleksandr Știein), din alte orașe (*Pogoară iarna* de Maxwell Anderson, Teatrul Național din Iași, 1957; *Nemaipomenita pantofărească* de Federico García Lorca, Bacău, 1959) și peste hotare (*Mielul turbat* de Aurel Baranga, Sofia, 1959). A lăsat proiecte de decor pentru *Hamlet* și *Richard al II-lea* de Shakespeare, *Tudor din Vladimiri* de Mihnea Gheorghiu. A lucrat temporar ca scenograf la Studioul de Televiziune și ca asistent la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" din București. S-a ocupat de pictură, de grafică (este autorul copertelor revistei „Teatrul" în anii 1956–1958). Semnează articolul *Regie și scenografie* („Teatrul" nr. 5, octombrie 1956), esențial pentru poziția estetică a „reteatralizării" din acel moment. Ca arhitect, concepe proiectul de renovare a sălii Studiului actorului de film.

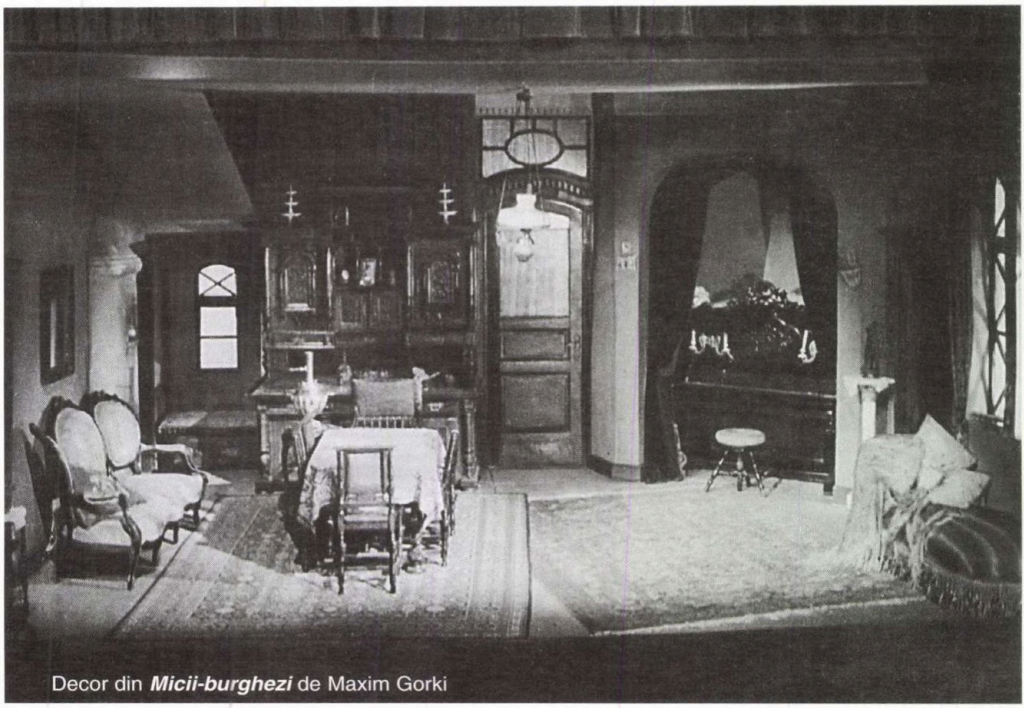
În 1980, la Teatrul Foarte Mic, Mihaela Tonitza-Iordache a organizat o densă expoziție cu lucrările lui Tony Gheorghiu.

Spectacolele deceniului șase – deceniul „reteatralizării" – au un caracter accentuat programatic, verifică modalități scenice, compară deziderate și rezultate. Problemele limbajului și ale specificului teatral se impun – discuțiile despre convenție, despre metaforă și simbol, despre „poezia" imaginii scenice reflectă aria de preocupări creatoare ale momentului. Scenograful Tony Gheorghiu este unul dintre cei care au participat cu arta lor ori cu scrisul lor la căutările și dezbaterile dornice de schimbare din acei ani. Realizările scenografice, ca și intervențiile sale teoretice, au o pondere remarcabilă peste care nu se poate trece. Concluziile adunate din montarea a zeci de piese, gândurile împărtășite cu mare modestie, evoluția sa profesională, îi vor preciza rostul și valoarea aportului său artistic la desăvârșirea unui spectacol.

Prin cele mai bune exemple, decorul închis, practicat în vremea „uceniciei" sale, nu aparținea unei transpuneri naturaliste, nu dovedea supunerea scenografului la aspectul superficial al unor ambianțe reconstituite după investigații documentare. Sursa acestor decoruri se află într-un mod profund de înțelegere a textului *dramatic*, iar destinația lor evidentă este *scena*, pe

Decor din ***Steaua Sevillei***
de Lope de Vega

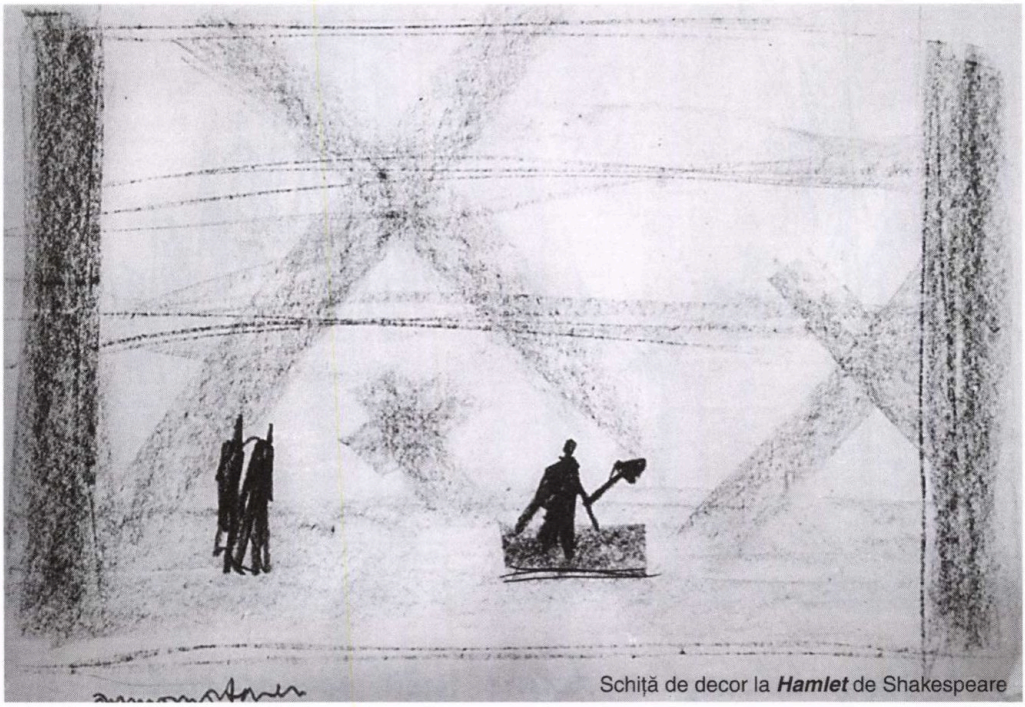
care nu o consideră doar lipsită de al patrulea perete, nici privită „prin gaura cheii". Scenografia pentru *Micii burghezi* (1950) este nu numai reprezentarea unui interior caracteristic (masa cu samovar, canapeaua, pianul, icoanele de pe perete), ci înseamnă configurarea unui spațiu dramatic. Tony Gheorghiu nu urmărește descrierea unei ambianțe definitorii, ci, cu posibilitățile sale specifice, caută să susțină raporturile conflictuale din piesa lui Gorki, să facă vizibilă mișcarea internă, contrifugă, în care sunt prinse, fără scăpare, personajele. Decorul închis este conceput ca propria sa negare. El pare supus unei tendințe de „spargere" prin plasamentul ușilor, ferestrelor... Linia tavanului, urmând traseul scării de lemn spre camerele superioare, anunță permanent spațiul de dincolo, generând așteptări încordate, neliniști amplificate imaginar. Peste câteva stagiuni, decorul său la *Mincinosul* (1954) va fi considerat un prim semn al „reteatralizării", moment decisiv pentru cursul ulterior al artei spectacolului. Apreciind stilul comediei, va rezolva exterioarele venețiene „ca o schiță în tuș, la mână liberă și cu culori tari – pe plat – ușor caricatural (conform, cred, textului lui Goldoni)" – spunea el. Acest decor, „oarecum în joacă", era mai potrivit și pe măsura scenei sale. Astfel, în creația lui Tony Gheorghiu, stilizarea apare ca o reducție a vizualului minuțios (de până atunci) printr-o selecție economică a culorilor și detaliilor ce indică locul și atmosfera. Așa se va întâmpla și la *Mătrăguna* de Machiavelli (1956), unde își propunea „să servească o scenă insuficientă pentru un decor monumental", arăta Petru Comarnescu. Așa cum ni-l prezintă autorul său, soluția scenografică aleasă se compunea dintr-un fundal albastru, pe care case de Renaștere florentină erau desenate în alb, și dintr-un fel de baldachin înălțat pe stâlpi subțiri, referință la spectacolul popular din piețe. Ca pe un țel atins, Tony Gheorghiu sublinia că „a oferit regiei și actorilor întreaga scenă". Scenografia își caută rostul teatral pe calea unei grafii scenice și prin adoptarea unei formule spectaculare de



Decor din ***Micii-burghezi*** de Maxim Gorki

prestigiu istoric. Asemănător conceput a fost decorul pentru *Gâlcevile din Chioggia* de Goldoni (1958): fundal pictat (mare și cer), podium tratat ca o suprafață gălbuie de nisip, cu valuri albe desenate pe marginea sa albastră, stâlpi cu steguleţe colorate, scări de funie ce legau scena de sală (la balcon), pe care urcau și coborau actorii.

La *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller (1956), decorul era construit din scânduri negeluite, respirând o epocă și evocând „primitivitatea" Americii coloniștilor. Lemnul era, totodată – cum intenționa regizoarea Sorana Coroamă – un element cu virtuți emoționale, constitutiv în „poetica" sumbră a spectacolului. Întregul eșafodaj se proiecta „pe perdele total neutre, ca niște hăuri de negru", nota Tony Gheorghiu. La fiecare început de tablou, o rază căuta prin întuneric și se fixa asupra unui detaliu semnificativ – un detaliu care „monologa" câteva clipe, pentru ca apoi lumina să crească și să se desluşească restul scenei. Tot în regia Soranei Coroamă (cu care Tony Gheorghiu a colaborat de la debut), montarea piesei lui Delavrancea *Hagi Tudose* (1959) trebuia să evite evocarea pitorească și naturalistă pentru a se evidenția gradul de generalitate semnificativă a tipurilor. Pe scena aproape goală, din ce în ce mai goală – podium larg de joc – se aflau doar câteva elemente indicatoare, rezumând o epocă și niște locuri ale acțiunii dramatice. În exterior, o ciclorama înfățișa o mahala bucureșteană de secol XIX. Zidul unei biserici era, fragmentar, un panou pictat. Camera avarului nu cuprindea decât un pat, o ladă și un scaun, între două uși dispuse în diagonală. În continuarea acestor preocupări de laconism scenografic, Tony Gheorghiu va reuși decorul pentru *Brigada I-a de cavalerie* de V. Vișnevski (1960), realizată cu regizorul Radu Penciulescu. Pe un practicabil fix, modificarea elementelor concrete (simboluri

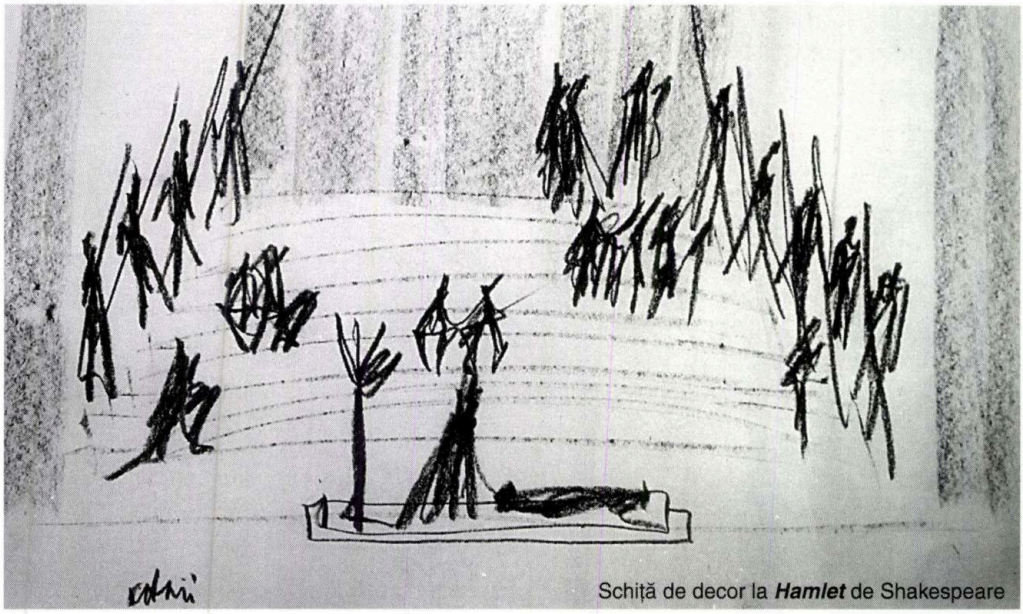


Schiță de decor la ***Hamlet*** de Shakespeare

inspirate de filmele clasice ale lui Eisenstein și Pudovkin) era un mod activ de semnificare. Scena denudată asigura un decupaj energic al simbolurilor.

Tony Gheorghiu a lăsat un număr mare de schițe în cărbune pentru *Hamlet*: un decor în trepte combină mișcările ascendente și descendente cu cele în adâncime. Sunt examinate și pregătite, pe hârtie, direcțiile de mișcare convergente sau divergente, urcările și coborârile, în scop expresiv. Alteori, spațiul scenic este variabil, cu trasee ce parcurg pasaje largi sau înguste, determinând astfel dinamica personajelor. Aceste schițe corespundeau – și ele – definiției date de Tony Gheorghiu: „Scenografia cred că este tălmăcirea temei, a ideilor unei piese pe plan plastic; este, dacă vrei, regia locului de joc pe care trebuie să se desfășoare, în mod cu totul concordant, regia respectivelor momente dramatice". Se lansa o definiție ce va fi repede adoptată și deseori citată. Pe lângă procedeele menționate – plantații economice, uneori simbolice, judicios puse în valoare, sugestii grafice, utilizarea resurselor emoționale ale compoziției și materialității decorului – Tony Gheorghiu apelează la expunerea semnificantă a mijloacelor scenotehnice: turnantă, construcții metalice, reflectoare, proiecții (*Ferestre deschise* de Paul Everac, 1959; *Prima întâlnire* de T. Sâtina, 1961; *Oceanul* de Aleksandr Ștein, 1962). Tot el, se gândește la o scenografie pentru *Macbeth* de Shakespeare în care lumina și schimbarea culorilor sale să aibă un rol primordial.

„A experimentat strălucit, fără se se instaleze confortabil într-o manieră, a eliminat fără menajamente ticuri și rețete, mereu cinstit față de viziunea lui, limpede cu sine și cu cei cu care colabora" – scria cu îndreptățită prețuire prietenul său Dan Nemțeanu și nu găsim o concluzie mai bună decât aceste cuvinte.



Schiță de decor la ***Hamlet*** de Shakespeare

Tony Gheorghiu despre arta scenografului

„Scenografia nu mai poate fi nici cadru și nici ambianță, ci o tălmăcire dintr-o modalitate artistică într-alta – mai sintetică, mai concisă."

„Decorul închis – cel construit – pe care l-am practicat și în care mi-am făcut ucenicia de decorator, mi-a fost o bună școală. [...] Perfecta organizare a spațiului scenic, impusă de decorul închis, mi-a imprimat o disciplină și respectul total pentru compoziție. Și frica de întâmplător."

„Într-un decor construit, simți mai puțin aportul luminii. Când nu e nimic pe scenă, lumina poate face totul."

„Totul e ca ideea piesei să reiasă cât e nevoie și când e nevoie, iar decorul, dacă rămâne singur, să spună și el, poate, o replică."

„Decorul în sine, gol, reprezintă valențe. Sensurile le acordă prezența umană. Valoare plastică completă va căpăta cu omul în el."

„Cea mai frumoasă scenografie este scenografia cea mai funcțională (deci deloc artă ajutătoare, ci implicită, organic inseparabilă de tot actul dramatic), cea mai asimilată acelui peisaj interior al piesei."

„Există în viață nenumărate bucurii și fericire... și printre minunății – este Will (Shakespeare)."

„Toate combinațiile de mijloace tehnice moderne (sunt posibile) – mișcări verticale, orizontale și circulare, și chiar de zbor, cu avantaje nete pe plan estetic. Cu o singură condiție: ca procedeul tehnic să nu se simtă un procedeu tehnic; foarte bine rezolvat și uneori foarte complicat în detaliu, a dus la cele mai simple și sugestive noutăți."

„Trebuie folosit tot ceea ce tehnica modernă ne pune la dispoziție: de la orga electronică, la dispozitivele scenice cele mai complexe și totuși scena să apară unitară și din nimic să se nască spațiul."

„Aș dori un teatru adaptabil, ca toate soluțiile să fie posibile. Deși – trebuie să recunosc – că am lucrat un timp pe o scenă cât o cutie de chibrituri, tocmai acest spațiu restrâns m-a incitat la căutări și a dus la rezolvări totdeauna inedite și interesante. Așa că..."

„Ca decorator fac, împreună cu șeful electrician, un «scenariu de lumină», în concordanță cu viziunea regizorală."

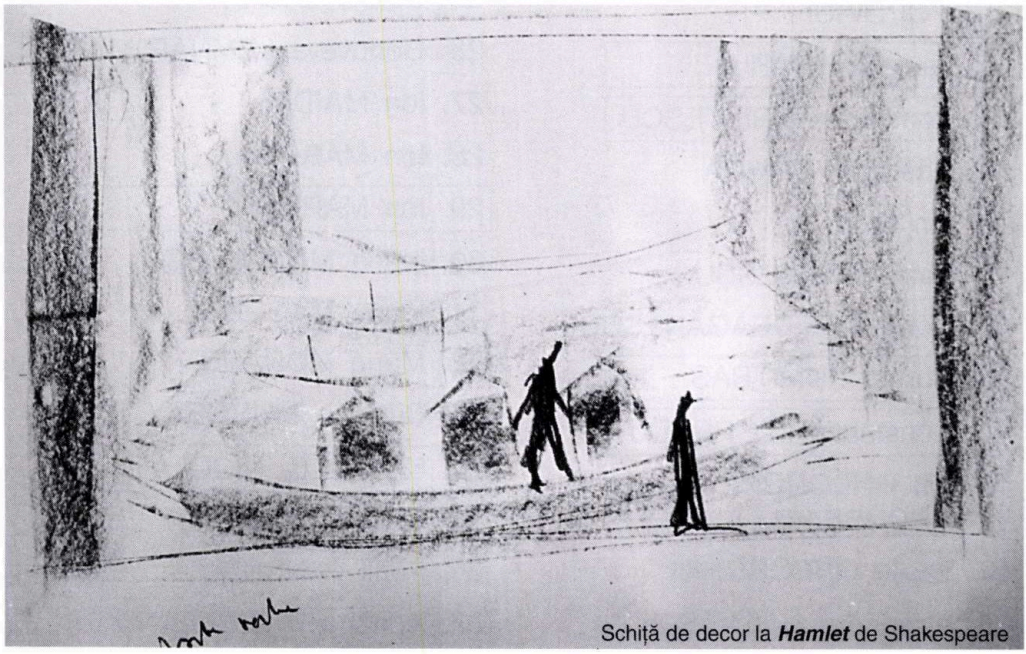
„Progresul constă pentru mine în aceea că acum pot schimba decorul și atmosfera la vedere. Am ajuns la un decor mobil, extraordinar de elocvent, un cadru care să urmărească strâns acțiunea și să se transforme o dată cu ea. Am reușit să completez stările sufletești cu culori proiectate pe ecrane, gros-planuri. S-a născut – cred – decorul activ subordonat actorului."

„Un spectacol este o proporționare între actori – autori – regizori – decoratori. Când fiecare și-a găsit locul precis în această mașinărie, spectacolul este gata și devine opera de artă."

„Decor construit sau decor pictat? Decor cadru neutral sau (și) creat, climat? Decor liber sau decor închis? Dar nici un gen de decor, oricât de valabil în sine, nu poate cuprinde orice rezolvare specifică unei piese, fiecare având-o pe a sa proprie. La opera *Ioan Vodă cel Cumplit* de Gheorghe Dumitrescu – în minunata artă picturală a meșterilor lui Petru Rareș, lăsată pe zidurile exterioare la o seamă de biserici din nordul Moldovei, am rezolvat decorurile pe acest motiv de casete pictate, sugerând pictura «a fresco», pe un panou cât toată deschiderea scenei (20 m lat și 8 m înalt) în care – de la act la act – deschideam goluri de construcție gotică simplificată, specifică acelor vremi."

„Dați afară tot din teatru! Să rămână doar actorul. Scenografia nu trebuie să împovăreze jocul actorilor, ci, cu discreție, să-l pună cât mai bine în valoare."

„Lumina – element esențial. Proiecții. Mișcări generate. Pentru fiecare spectacol trebuie imaginată o dramaturgie a luminii, o modalitate unică de iluminat prin care să se evidențieze sensurile piesei de teatru. Se poate ajunge la o scenografie realizată prin lumină."



Schiță de decor la ***Hamlet*** de Shakespeare

40 DE ANI DE TEATRU

PROMOȚIA 1961

a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale" București

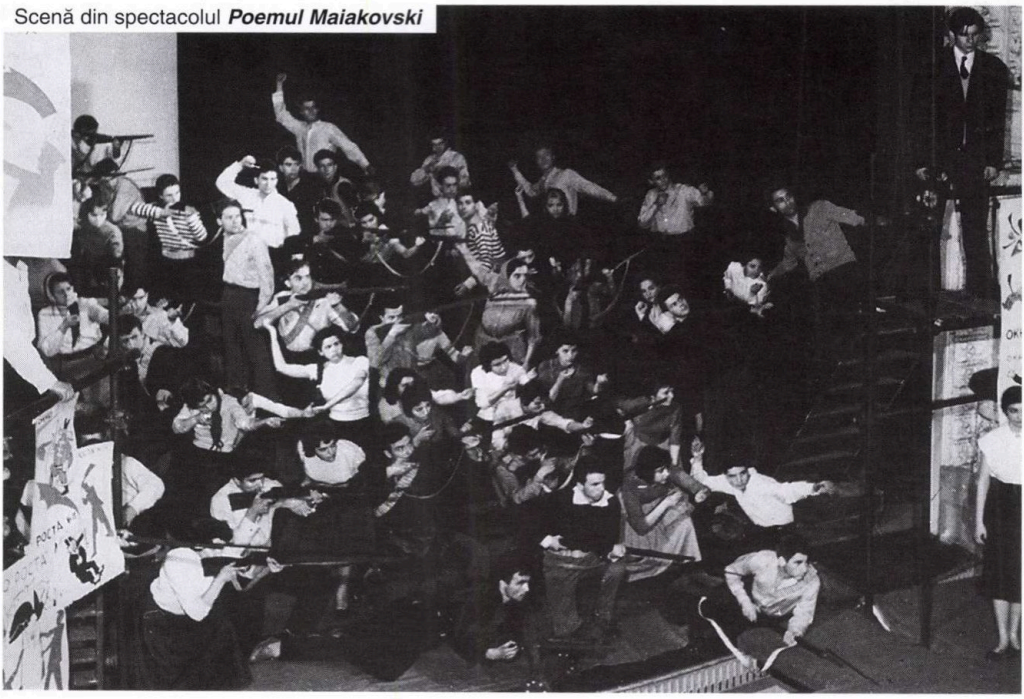
1. Ion ABRUDAN
2. Lucian ALBANEZU
3. Violeta ANDREI
4. Ileana ANGELESCU ZĂRNESCU
5. Angela BEREZNIȚCHI-RADOSLAVESCU
6. Adriana BREBULESCU-POPOVICI
7. Paula CHIUARU
8. Constantin CRISTESCU
9. Gheorghe DINICĂ
10. Ion DINU
11. Petre DINULESCU
12. Constantin DRĂGĂNESCU
13. Cornel DUMITRAȘ
14. Constantin FLORESCU
15. Ion GHEORGHE ARCUDEANU
16. Vasile GHEORGHIU
17. Alexandru HAȘNAȘ
18. Tudor HEICA
19. Marian HUDAC
20. Teodora IONESCU SIN
21. Ruxandra IONESCU DOBRE
22. Voicu JORJ
23. Ion JUGUREANU
24. Alexandru LAZĂR
25. Dorina LAZĂR
26. Genoveva LEMNARU-MATICI
27. Ion MAIDIK
28. Ion MARIAN
29. Ion MARTIN
30. Ioana MANOLESCU
31. Ioana MĂGURĂ
32. Marin MORARU
33. Cătălina MURGEA
34. Nicolae C. NICOLAE
35. Traian PĂRUȘ
36. Papil PANDURU
37. Adriana PITEȘTEANU

38. Cornel POENARU
39. Nicolae POMOJE
40. Eftimie POPOVICI
41. Magda POPOVICI
42. Ana POZDERCĂ
43. Mihai PRUTEANU
44. Eugen RACOȚI
45. Constantin RĂȘCHITORU
46. Anca ROȘU
47. Gheorghe SERBINA
48. Raul SERRANO
49. Nicolae SCARLAT
50. Ileana STAN-CRISTEA
51. Traian STĂNESCU
52. Candid STOICA
53. Julieta STRÂMBEANU
54. Ștefan TAPALAGĂ
55. Melania URSU

I-au avut profesori pe:

prof. Ion FINTEȘTEANU, prof. George Dem. LOGHIN, prof. Moni GHELERTER, prof. Sorana COROAMĂ, prof. Dina COCEA, asist. Sanda MANU, asist. Dem. RĂDULESCU, asist. Alex. LUNGU, asist. Lucian GIURCHESCU, asist. Horea POPESCU, asist. Virgil POPOVICI, asist. Ion HENTER, asist. Savel ȘTIOPUL, asist. Lidia IONESCU, asist. Lucian MARDARE, asist. Ion COJAR, asist. Grigore NAGACEVSCHI

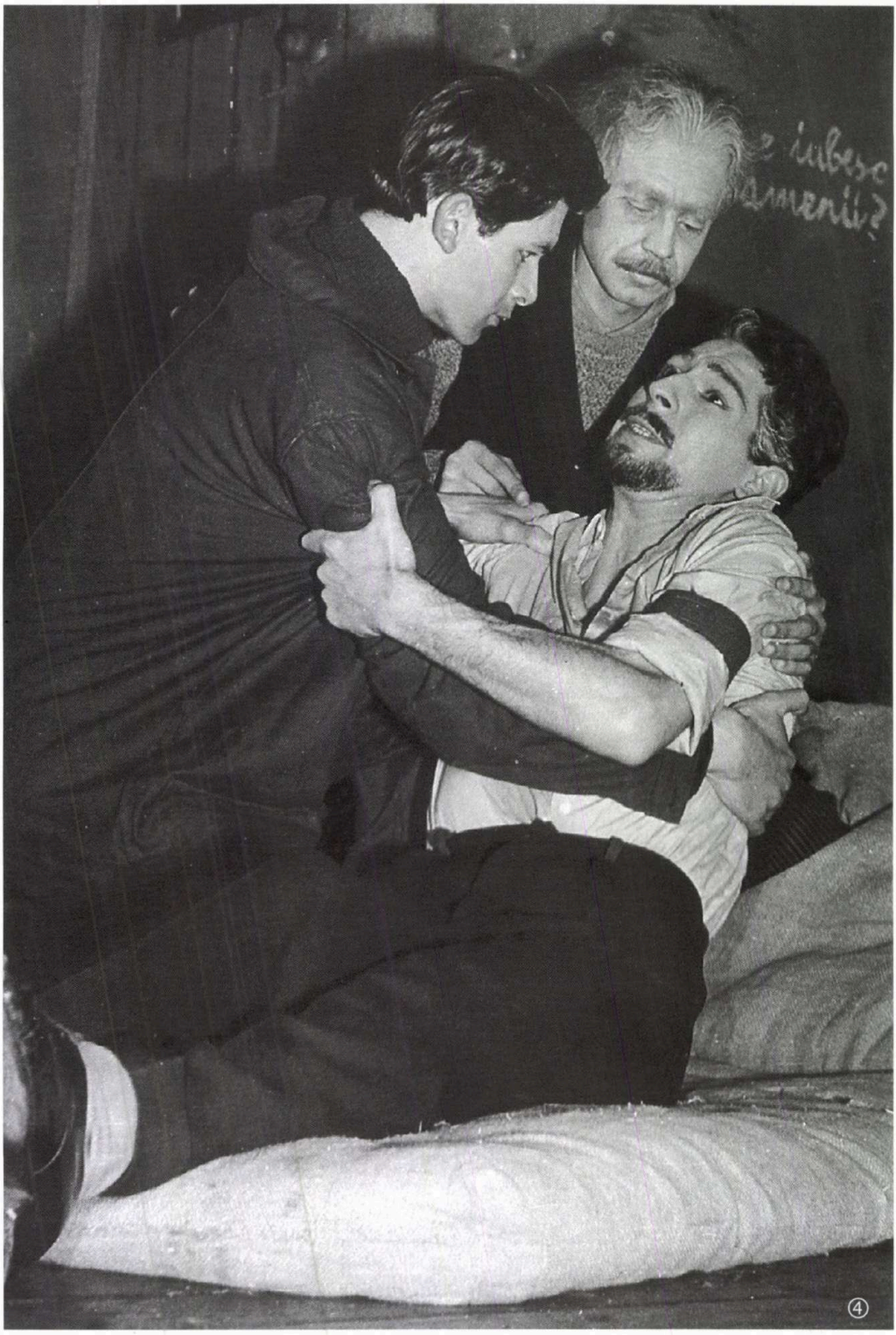
Scenă din spectacolul ***Poemul Maiakovski***



①

②

③


④

⑤

⑥

① Angela BEREZNIȚCHI-RADOSLAVESCU, Gheorghe DINICĂ
în ***Inspectorul de poliție***
de Priestley

② Marian HUDAC, Dorina LAZĂR, Vasile GHEORGHIU și Jorj VOICU
în ***O scrisoare pierdută***
de I. L. Caragiale

③ Ion GHEORGHE ARCUDEANU, Magda POPOVICI și Cornel DUMITRAȘ
în ***Piatra în casă***
de V. Alecsandri

④ Traian STĂNESCU, Gheorghe SERBINA și Vasile GHEORGHIU
în ***Julius Fucik (Voi trăi mereu)***
de I. Buriakovski

⑤ Clasa prof. DINA COCEA:
Rândul de sus (de la stânga la dreapta):
Ion MARTIN, Nicolae C. NICOLAE, Gheorghe DINICĂ, Papil PANDURU, Cornel POENARU și Ion ABRUDAN;
Rândul de jos (de la stânga la dreapta):
Marin MORARU, Julieta STRÂMBEANU, prof. Dina COCEA, Angela BEREZNIȚKI RADOSLAVESCU, Petre DINULESCU

⑥ În primul rând:
Dorina LAZĂR, Magda POPOVICI, Teodora IONESCU SIN, Cătălina MURGEA, Violeta ANDREI
în ***Poemul Maiakovski***

⑦ Violeta ANDREI și Gheorghe DINICĂ în
Julius Fucik (Voi trăi mereu)
de I. Buriakovski

INTERVIU

Helmuth STÜRMER

„Fuga de forma definitivă m-a făcut să aleg acest meșteșug artistic"

Constantin Paraschivescu: *Când vi s-a conturat opțiunea pentru scenografie? Ați avut o tentație „teatrală" din adolescență?*

Helmuth Stürmer: Nimic mai simplu. Mama a fost actriță la Teatrul German din Timișoara, tata violonist și dirijor. Pe la 6–7 ani, eram copil-actor, deci am cunoscut teatrul și opera *back-stage*, iar mirosul acelor culise preparate cu clei de oase mi-a rămas în nas, a rămas simbolul olfactiv a unei lumi de visuri și imaginații permanente. Și acum observ atent lumea reală ca să pot trăi un pic în afara ei. Apoi, după bacalaureat, am fost (am încercat să fiu) pentru vreo doi ani actor la Teatrul German din Timișoara (recunosc, fără o chemare divină), după aceea m-am apucat de pictură la Academia din Cluj, dar nostalgia culiselor m-a chemat înapoi pe „scândurile ce reprezintă lumea". Deci, am urmat cursurile Facultății de Scenografie la București, unde am dat de profesorul și omul cel mai de preț în formarea mea post-adolescentă, de Paul Bortnovski. Îi mulțumesc și azi pe această cale.

C.P.: *Din spectacolele montate în țară în perioada 1968–1977, ce rețineți? Stilul dumneavoastră de creație a fost influențat de colaborarea cu regizorii Liviu Ciulei, Vlad Mugur, Dinu Cernescu, Alexandru Tatos? Dar cu regizorii de film?*

H.S.: Reținîn primul rând pofta de lucru, iluzia vântului de primăvară politico-culturală, prietenia cu Miruna și Radu Boruzescu, Beatles-ii, părul nostru lung pe care îl apăram cu disperare de „comisiile muncitorești" înarmate cu foarfeca în cap și în buzunar, jocul de-a v-ați ascunselea cu autoritățile, naivitatea sănătoasă și iluzia frumoasă că „totul trebuie făcut altfel", descoperind în același timp arta Occidentului, care în timpul studenției era încă „arta denaturată", cât și lumea lui Tarkovski și toată cultura semioficială venită din Răsărit. Dacă mă gândesc bine a devenit atunci și a rămas și acum dilema cea mai fertilă pentru mine, această echilibristică pe falia instabilă între două culturi profund deosebite. Prețul dar și șansa noastră, e seismul.

Mă întrebați de cine și cum a fost influențat stilul meu de creație în acea perioadă. În primul rând trebuie să vă dezamăgesc, pentru că nici azi nu am încă un „stil de creație". Îl caut, îl caut mereu. Am ceva experiență după câteva sute de spectacole, dar nici un fel de rutină, nici măcar siguranță.

Încerc să-mi reamintesc perioada 1968–1977, fără pretenția unei cronologii:

Cu Ivan Helmer ne plimbam pe străzile Aradului și discutam interminabil, aproape enervant de abstract și „intelectual" despre Camus și piesa sa *Neînțelegerea* pe care urma să o montăm la teatru. Am scăpat cu ocazia asta de naturalism în scenografie. Acel spațiu pătrat și alb rămâne până azi pentru mine un punct de referință estetică.

Sandu Tatos, care a devenit un prieten de neînlocuit, venea din cinematografie, gândea în imagini metafizice pentru scenă, deci se cerea un „realism", o materialitate a spațiului, dar foarte departe de naturalism descriptiv. Am făcut pentru *Chițimia* lui Băieșu un spațiu care „induce în eroare", care numai aparent e „pe lângă text".

Cu Liviu Ciulei a fost pentru mine mai dificil. Îl admiram prea tare ca arhitect-scenograf-regizor. Respectul îmi bloca (la început) imaginația.

Iar despre Vlad Mugur, cu care am făcut *Trei surori* la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, ar trebui să scriu o carte nu o frază, căci am devenit în timp o „căsnicie" artistică, ceea ce nu puteam ști atunci. Avea și are și acum o prospețime aproape aventuroasă, un risc în gândire demn de invidiat. Se aruncă aparent naiv într-o prăpastie și aterizează atât de profesional pe un nor, care tocmai a găsit un curent ascendent, încât iese mereu la un liman neașteptat.

Cât despre ceilalți regizori, fiecare întâlnire, fiecare spectacol m-a învățat câte ceva. Lucrul cu un regizor este mereu un dat–luat. Colaborarea ideală (dacă există) are ca rezultat un produs în fața căruia nu mai poți reconstitui apartenența originară a unei concepții sau soluții scenice. A fost a ta sau a regizorului? La regizori e mai simplu. Din momentul în care au „cumpărat" o idee de la tine, au integrat-o perfect în patrimoniul propriei creații. Nu mai au nici un dubiu că e propria lor descoperire. E al naturii lucru, peste tot în lume se întâmplă la fel. Aveam să aflu mai târziu această axiomă în relația cu diverși regizori, de diverse naționalități, în diverse țări.

Apoi relația cu filmul. Am avut marele noroc de a lucra concomitent în film și în teatru. În film cu generația lui Alexandru Tatos, Dan Pița, Mircea Veroiu, Radu Gabrea, vreme pe atunci încă norocoasă, cu un elan donchihotesc de a face filme de artă în pofida cenzurii și a altor piedici de ordin realist-socialist. Experiența filmului mi-a ascuțit atenția pentru detaliu și gândirea „în cadru", ceea ce, transportat în teatru și esențializat, rupt de context, m-a învățat să percep simbolul obiectului în sine și rolul său „teatral" sau „galeristic", altfel spus, însuflețirea banalului cu sensuri metafizice imprevizibile.

C.P.: *Din 1977 v-ați stabilit în Germania; de ce? Un prim spectacol la care ați realizat scenografia a fost „Azilul de noapte" montat de Liviu Ciulei; ce v-a cerut Liviu Ciulei pentru acel spectacol?*

H.S.: În primul rând *Azilul de noapte* a fost realizat încă la „Bulandra". Mă întrebați ce anume mi-a cerut Liviu Ciulei ca decor. Mai niciodată un regizor nu are o imagine concretă, prefabricată despre spațiul în care vrea să joace piesa, din fericire. Asta nu înseamnă că îi lipsește o concepție generală. Dar tu, ca scenograf, propui, adică livrezi materialul, spații sau idei de spații. Schimbul

de idei este apoi începutul lucrului. Sfârșitul va fi un produs comun, fără pretenție de „drept de autor" din partea nici unuia. Cu începutul repetițiilor, proiectul scenografic, inclusiv soarta lui, trece în responsabilitatea regizorului. În cazul *Azilului*, grație lui Liviu Ciulei, a fost o soartă foarte fericită.

Autoportret

De ce m-am stabilit în Germania? Lucrasem deja înainte în Germania, cu David Esrig la Köln, cu Liviu Ciulei la München, la celebrul *Kammerspiele*, cu Roberto Ciulli tot la Köln. Peisajul creației teatrale germane m-a fascinat. Foarte liber, foarte experimental, foarte profesionist, de altfel mult, mult mai bun decât renumele lui în România. În afara situației politico-culturale fără speranță, fără perspectivă spre mijlocul anilor '70 din România, m-a atras înspre Germania nevoia de concurență, de confruntare, coborând singur de pe un fel de soclu pe care simțeam că m-am instalat în țară.

C.P.: *Ați început o colaborare statornică acolo cu Vlad Mugur, care continuă și astăzi în România; ce afinități explică această colaborare?*

H.S.: L-am reîntâlnit pe Vlad Mugur la Bochum, în cantina teatrului, după mulți ani în care nu mai știam prea mult unul despre altul. După un foarte scurt timp de tatonare reciprocă, ne-am înțeles fără prea multe vorbe. Eram, aproape fără să ne dăm seama, pe același drum artistic. Am găsit relativ repede o cheie la universul lui aparent haotic, dar de fapt limpede, vulnerabil prin refuzul rutinei. Cred că amândoi nu știm să ne apărăm decât prin ce producem, nu prin ce pretindem să fim. Și nu numai din acest motiv suntem prieteni. Acum câteva zile,

Frank, fiul meu, îi explica Alexandrei Gulea, într-o cafenea din București, cum datorită spectacolelor lui Vlad, văzute în Germania ca pușți, a descoperit dragostea pentru teatru. Elocvent, nu?

C.P.: *Pregătiți acum „Hamlet" cu Vlad Mugur la Cluj. Amândoi v-ați întâlnit cu capodopera shakespeariană separat, în perioade diferite. Cum e* Hamlet*-ul mileniului trei, ca viziune filosofică și plastică, pentru dumneavoastră?*

H.S.: *Hamlet* – 1973, la Teatrul „Nottara": Jan Kott era în acea vreme lectură obligatorie, Dinu Cernescu avea o cheie a spectacolului, mai ales politică, foarte limpede și îndrăzneață pe atunci.

Eu am conceput un spațiu abstract, „gol", loc curățat de balast decorativ, gata să absoarbă ca un burete semnificații diverse.

Hamlet – 2001, la Teatrul Național din Cluj: mă provoacă din nou „tema Hamlet". Astăzi *Hamlet* este o stare: „ceva e putred...". Nu pot și nici nu vreau să am o concepție estetică aleasă. Prea i s-au pus multe în cârcă acestui text unic, prea a fost piatra de încercare... Încerc să fac ceva fără început și sfârșit, un fel de șantier, un loc de destrucție și de construcție. Instabilitatea, ca stare de lucruri. Sper că va fi ceva foarte contemporan, cu multe semne de întrebare, evident fără răspunsuri sau concluzii.

C.P.: *Chiar credeți că Premiul pentru întreaga activitate e un premiu „de moș", cum ați declarat la Gala UNITER? Mie, același premiu mi s-a părut că a venit prea devreme...*

H.S.: Stimate domnule Paraschivescu, povestea cu „premiul de moș" nu este părerea mea, a fost doar citatul reacției lui Vlad Mugur, care m-a amuzat copios, înțelegând că este o dulce ironie la adresa mea, ironie pe care citându-l, mi-am asumat-o.

Ca dovadă reproduc o parte din scurta mea luare de cuvânt la Gala UNITER, autocitându-mă:

„Încerc să traduc în limba germană «Premiul pentru întreaga activitate»: tot reapar cuvintele «Gesamtwerk» sau «Lebenswerk». Ambele au în logica necruțătoare a limbii germane ceva definitiv, ceva încheiat, o stare de care fug de când mă știu. Tocmai fuga de forma definitivă m-a determinat să aleg acest meșteșug artistic, care produce spații provizorii, perisabile, iluzorii, mai nou virtuale. Tot sper ca, neapărat mâine, să descopăr adevăratul sens al scenografiei sau unica ei menire, având impresia că știu mult prea puțin despre această arhitectură provizorie, care se vrea artă, dar se află mereu... între două luntre. Ori rău necesar, ori sprijin sublim al unui spectacol.

Evident că preferam un premiu de tânără speranță a scenografiei sau, și mai bine, un premiu de debut. De altfel, Vlad Mugur mi-a spus: «Deee, ți-au dat premiul ăla de moș...!»"

Despre activitatea mea din Germania și străinătate nu m-ați întrebat; ar fi un alt capitol, mult mai lung decât cel de față, la care aș răspunde cu plăcere, când voi fi provocat. Poate cu altă ocazie.

Constantin PARASCHIVESCU

CARAVANA CRITICILOR

...la Timişoara

Discuţiei care încheie vizionarea unui set de spectacole de către un grup de critici pentru a vedea unde se află câte un teatru pe scara valorică, ce-i lipseşte pentru a evolua, ce a câştigat sau pierdut în profesionalism, ce programe în lucru şi de perspectivă are, discuţiei acesteia i s-a spus „Faţă în faţă", reunind trupă şi oaspeţi la analiză aplicată. La Timişoara, după numai câteva luni de directorat al distinsului profesor universitar Cornel Ungureanu, s-a configurat un program ferm care vizează dramaturgia clasică, texte necunoscute ale autorilor români din diaspora, integrala Caragiale ş.a. Din motive necunoscute, dar uşor de bănuit chiar pentru un critic venit din afară, condeierii locali au scris tot felul de bazaconii de la un prag de incultură în sus şi/sau în jos (la un moment dat, în anii trecuţi, unul se indigna că se joacă un spectacol de *commedia dell'arte* cu măşti?!?), ceea ce a stârnit în plus curiozitatea celor veniţi să vadă ce încearcă Teatrul Naţional din Timişoara în acest moment al evoluţiei sale. Aşadar, după ce au fost văzute câteva spectacole (*Livada de vişini* de Cehov în regia lui Sabin Popescu, *Ivona, Principesa Burgundiei* de Gombrowicz pusă în scenă de Anca Maria Colţeanu, *Pastramă-Trufanda* după Caragiale, dramatizarea şi regia fiind semnate de Ioan Ardeal Ieremia şi *Nu departe de...* de Paul Miron), după ce Ion Caramitru a vorbit despre activitatea UNITER (dar şi despre reforma în teatru ca deziderat neîmplinit în timpul ministeriatului său la cultură), iar profesorul Marian Popescu a remarcat că este independent de „caravana" poposită pe Bega, cei prezenţi şi-au împărtăşit opinii despre spectacole şi starea teatrului în general, vorbind mai mult criticii şi mai puţin membrii trupei (nu tocmai numeroşi la întâlnire). Redăm aici fragmente din discuţie.

Marian Popescu: „Este deosebit de interesant că *Pastramă-Trufanda* şi *Ivona, Principesa Burgundiei*, au ceva în comun. *Livada de vişini* face un caz aparte în privinţa asta. În ambele piese citate mai înainte este vorba de simbolistica de la sfârşitul spectacolelor care aminteşte de ceva. Peştele aduce aminte de începutul creştinismului, era un simbol prin care oamenii se cunoşteau între ei, că erau adepţii unei credinţe. Spectacolul ar fi trebuit să pună această problemă. Mai întâi trebuie să fim adepţii unei credinţe, în cazul nostru, în teatru. În *Pastramă-Trufanda*, un evreu îi dă unui turc carnea pusă la saramură, de fapt, trupul tatălui lui şi turcul îl mănâncă. Este o idee extrem de interesantă, e vorba despre un canibalism care probabil ne caracterizează foarte tare. Aici discursurile de început au încercat un fel de anestezie, un emolient. În fond, noi ne mâncăm foarte tare între noi. Cine ar putea să spună referitor la actori şi la ce spunea domnul Caramitru, mai devreme, despre reformă, cine ar recunoaşte că este mai puţin dotat decât colegul lui. Cine ar spune lucrul acesta? Care actor s-ar apuca de meserie, dacă are conştiinţa că e slab? Toţi credem că suntem buni. Vorbeam cu Sabin Popescu, puţin mai devreme şi chiar ieri, de faptul că a face *Livada de vişini* la un Teatru Naţional este un lucru normal, emblematic pentru acesta. Este o ambiţie nemăsurată pentru că trebuie

să ai conștiința unui pas extrem de riscant. Nu sunt sigur că distribuția a fost bine aleasă. M-au interesat câțiva actori și cred că există câțiva buni. Eu știu că e bună ideea de a-l face azi pe Caragiale în lumea noastră românească care este atât de balcanizată și ticăloșită. Uită că avem de-a face cu o cultură bănățeană care are niște interferențe foarte interesante. Teatrele Naționale, dacă tot există, ele ar trebui să-și justifice existența prin cultivarea spiritului național, altfel de ce se mai numește Teatru Național? Timișoara are o expresie culturală diferită, adică română, maghiară și germană. Nu știu cât sunt de interesați oamenii care fac teatru în limba română de ceea ce fac actorii de limbă maghiară sau germană. Cât de tare se reflectă aceasta în existența acestor instituții diferite? Expresia culturală trebuie să acumuleze și cultura celorlalte minorități. Mie mi s-ar părea normal ca Timișoara să fie leagănul unei multiculturalități, care există în anumite segmente ale intelectualității."

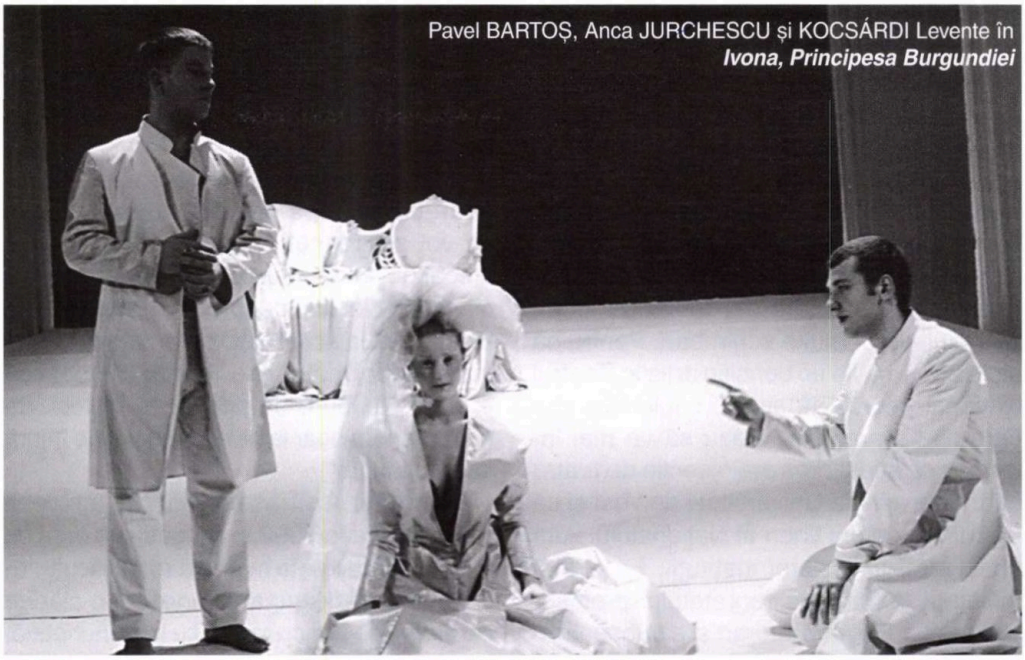
Mircea Ghițulescu: „Recitalul doamnei Larisa Stase Mureșan ne-a arătat cum nu trebuie să se facă un recital de poezie. Au existat momente în care sunetele se îmbinau cacofonic... Muzica vocală pe recitare nu este o soluție bună.

Spectacolul cu *Ivona...* a revelat o perspectivă foarte interesantă. E o montare de extraordinară austeritate, de mare curățenie și de mare simplitate a imaginii teatrale. La fel și costumele. Însă, repet, producțiile rămân la limita experimentului de laborator."

Crenguța Manea: „Eu consider că acest spectacol pe care Anca Maria Colțeanu l-a putut face aici, la Timișoara, în această perioadă, este foarte important. Șansa pe care Naționalul timișorean i-a dat-o tinerei regizoare mi se pare că a fost confirmată și, în felul acesta, teatrul și trupa au avut de câștigat. Nu o să mă opresc la detaliile asupra cărora am rezerve. Mi se pare că acea multiculturalitate pe care trebuie să o aibă teatrul din Timișoara, simt eu, citind și lucrurile din mapă, există. Pentru că teatrul are în repertoriu *Livada de vișini* și momente importante de regândire a spectacolului teatral. Cred că e bine să ne oprim un moment asupra spectacolului pe care l-am văzut și să vedem ce propune Sabin Popescu: un spectacol în cheie clasică. Nu știu dacă se potrivește, în opinia mea nu, cu ceea ce Sabin declara în interviul pe care l-am citit în caietul-program. Dacă e vorba de o livadă a morții, cred că lucrurile puteau fi nuanțate și construite într-un mod mai aplicat în acest sens. Cred că e foarte important pentru un Teatru Național să monteze dramaturgia pe care scriitorii români o scriu și care poate fi reîncercată, probată, călită pe scenă. Știu că există un proiect: Sala Studio. Prin acesta se deschide instituția spre formule noi de expresie teatrală. Poate se găsește o cale să existe un loc și pentru dramaturgia românească care se scrie acum."

Florica Ichim: „Mi s-ar fi părut interesant ca și tinerii gazetari timișoreni, nu știu dacă sunt de față, să-și spună aici părerile ce și le-au spus în scris despre directoratul domnului Ungureanu, care săracul de abia descinsese de la Universitate și era tratat într-un limbaj absolut incredibil. Eu întâmplător am parcurs câteva materiale, ce numai critice nu erau, ci ofensatoare. Dar probabil că nu-i interesează ce se întâmplă la Național, ci doar să scrie astfel de materiale de scandal."

Ludmila Patlanjoglu: „Legat de impasul în care s-a aflat presa locală, de discuțiile care s-au stârnit în jurul domnului Ungureanu, eu am urmărit, în timp, ceea ce s-a întâmplat la Timișoara, mă refer la spectacole, la festivaluri. În momentul când domnul Ungureanu a preluat conducerea Naționalului, era ceva erodat din spiritul artistic al acestei instituții, care se reflecta în nivelul spectacolelor, în felul în care s-au concretizat niște programe anunțate ca extraordinare și care s-au dovedit, din punct



Pavel BARTOȘ, Anca JURCHESCU și KOCSÁRDI Levente în *Ivona, Principesa Burgundiei*

de vedere artistic, neperformante. Cum spunea și domnul Caramitru, este aici, în acest moment, o altă stare, de creație reală, prin aceste programe începute precum și prin propunerile repertoriale foarte serioase: Caragiale, Cehov, diaspora. Dar a reconstrui un spirit nu se poate peste noapte, ci presupune niște etape și etapa primă este cea care ne-o oferă acest om, prin prestigiul lui. Prima treaptă pe care a cucerit-o a fost să facă operă de cultură și culturalizare a spectatorului, a celui ce vine în sală. Ce treaptă de cucerit are de acum încolo? Actorii trebuie să facă pe lângă operă de cultură și operă teatrală, împlinită, care să aducă spectatorul în sală și să dea acea satisfacție estetică reală. Aici aveți de cucerit niște trepte. Pentru că pe mulți dintre dumneavoastră, pe care vă știm de multă vreme, v-am văzut cândva la anumite cote de performanță pe care le-ați atins în momentele foarte bune, de acumulări. Acum v-am simțit că sunteți pe drumul cel bun având această bază, pe care v-o oferă conducerea teatrului. Am simțit că acești tineri (și este extraordinar că ei sunt, începând cu actorii, regizorii) vor să muncească. Trebuie să vă gândiți ce se va întâmpla cu destinele tinerilor. Baza există, dar lupta trebuie dusă în continuare. Și aceste probleme, cu mișcarea scenică, problemele cu dicția, tinerii mai au o scuză, dar maeștrii acestui teatru nu... Apoi consiliul artistic trebuie să vadă ce se întâmplă în spectacole. Acest Caragiale, de exemplu, este foarte discutabil. Ceea ce se întâmplă cu acești artiști tineri acolo este sub nivelul profesionalismului, nu mai spun de zona esteticului. Este discutabilă și această *Livadă cu vișini*, care a avut și o istorie am înțeles, iar *Ivona* are și ea multe carențe, dar și reușite, și mi se pare cel mai bun de aici. Mai ales performanța protagonistei. Sunt și greșeli de distribuție dar, per total, este de calitate. Sigur putem discuta, putem lua exemple. În ceea ce privește *Livada de vișini*, nu cred că este o operă teatrală reușită, împlinită."

Vladimir Jurăscu: „Sper că filiala UNITER, pe care am înființat-o aici, va renaște și se va alătura celorlalte. Am anunțat pe colegul și prietenul meu, ministrul Caramitru, că există în Timișoara un actor

care își duce dramatic viața trăind din ce găsește în tomberoane și doarme în mansarde și parcuri. Acesta se numește Cristian Cornea. Și eu îndrăznesc să fac un apel la domniile dumneavoastră ca să-l aducem într-o stare mai bună, sub auspiciile UNITER-ului. Pe plan artistic, am convingerea că sub conducerea domnului Cornel Ungureanu, fost secretar literar al teatrului, un om care s-a mulat pe ideea teatrului, vor fi multe schimbări. Pentru că aici trebuie să fie un consiliu artistic. Teatrul Național trebuie să aibă o intelectualitate care să-l reprezinte. Vreau să vă mai informez că acest oraș are o secție de teatru care este afiliată Universității de Vest și că unii dintre actorii tineri ai Naționalului sunt absolvenți ai acestei instituții. Ea a fost înființată la inițiativa regretatului profesor universitar Eugen Todoran și a subsemnatului. Chiar interpreta din *Ivona, principesa Burgundiei* este absolventă a acestei secții."

Florica Ichim: „Cel mai mult m-a deranjat neprofesionalismul unor actori. Unii țipă pe scenă, iar alții nu se aud deloc. Din când în când, un critic trebuie să facă câte un control la O.R.L. pentru a vedea dacă nu i-a slăbit auzul. La *Livada de vișini* nu înțelegeam bine ce se vorbește pe scenă. La acest spectacol am găsit o explicație în decor. Altfel nu îmi explic ca o dicție impecabilă ca a doamnei Larisa Stase Mureșan sau cea a lui Vladimir Jurăscu să nu se fi auzit."

Pavel Bartoș: „Eu când am venit la Timișoara mi-am zis că, în sfârșit, o să se întâmple și ceva cu mine. Stupoarea mea a fost că exact după ce am venit, lucrurile efectiv s-au încetinit, adică proiectele nu mai aveau miză și totul rămânea cantonat la nivelul Timișoarei. Acum este altceva, ceea ce este îmbucurător și pentru tinerii actori, care ne vom ocupa mai mult de dicție și de alte lucruri. Aceste caravane ale criticilor pot fi un stimulent enorm pentru trupele de teatru ale provinciei. Eu văd colegi de-ai mei, care au terminat o dată cu mine, că nu fac nimic la București. Eu cred că în provincie încă se poate face teatru, dar condiția este ca proiectele să capete miză. Pentru că, dacă rămân la nivel de oraș, actorii se blazează."

Florica Ichim: „Ce miză a avut stagiunea europeană s-a văzut. Important este ca voi să aduceți înapoi publicul care a plecat de lângă teatru. Și, în general, dacă cineva scrie dur despre dumneavoastră, lăsați cronica aceea deoparte câteva săptămâni și apoi mai citiți-o. Pentru că poate că e și un sâmbure de adevăr în cronici. Să nu rămânem doar la nivelul: cineva ne înjură sau ne laudă."

Demeter Andras István: „Eu am venit în Timișoara în 1992 și am găsit un oraș cu o deschidere foarte mare către multiculturalitate și, paradoxal, am cunoscut o clădire care avea o viață cu totul și cu totul înghețată, în acest context. Erau patru instituții de cultură care nu aveau aproape nici un fel de comunicare între ele, tocmai în acea perioadă de mare deschidere. Această situație a fost în perioada unui directorat pe care nu aș mai vrea să-l mai avem la conducerea Teatrului Național. Iată că acum acea clădire se prezintă într-o formă de comunicare foarte deschisă. Eu am avut onoarea să fiu în distribuția unor piese ale Naționalului, la fel ca și alți colegi ai mei de la Teatrul Maghiar. Faptul că în aceste zile se repetă la noi *Domnișoara Julia*, într-un fel de colaborare pe care o facem cu Naționalul, în limba română, dovedește, alături de săptămâna care o dedicăm teatrului, muzicii și poeziei, toate cele trei teatre timișorene, în perioada 21–27 martie, de la *Ziua Mondială a Poeziei* și până la *Ziua Mondială a Teatrului*, dovedește tocmai această idee de multiculturalitate."

Cornel Ungureanu: „Problema Teatrului Național Timișoara e o problemă a orașului, a oamenilor de aici și a mediului cultural, dacă vrem ca acest teatru să supraviețuiască (fiindcă aici este problema), dacă ne interesează să supraviețuiască ca și alte

instituții producătoare. Întrebarea este dacă e necesar sau nu? E vorba să supraviețuim și să mergem în continuare după un timp al noii societăți. Trebuie să avem repere noi. Mai avem sau nu nevoie de cultură? A nu fi în cultură înseamnă a avea un regim de viață, iar a fi înăuntrul culturii înseamnă a avea un alt regim de viață. Dacă nu ești bun și nu ai o performanță, nu ai ce căuta acolo. Teatrul va însemna o competiție culturală din care trebuie să dispară foarte mulți Discuția din această seară a fost de un optimism cuceritor. Dar se baza pe întâmplările zilei de ieri. Ziua de mâine, din păcate, pentru cultură va avea cu totul și cu totul altă față. Vă mulțumesc pentru această grijă față de Timișoara și față de Naționalul de aici." (Martor: Florica ICHIM)

Mariana VOICU

„Singurul «superior» – Teatrul"

Irina IONESCU: *De câți ani sunteți în slujba TNT-ului ca secretar literar și consilier artistic?*

Mariana VOICU: Tocmai se împlinesc 30 de ani. Dar nu știu dacă am fost în slujba lui, eu l-am considerat mereu iubitul meu. Am avut norocul să-l iubesc necondiționat. Am înțeles, întotdeauna, că mai important decât directorul, este însuși teatrul. Un bun de patrimoniu pe care noi îl grădinărim atât cât suntem în stare, și dacă ne este dat, uneori, rareori, îl *înflorim*. Mi-a fost hărăzit norocul de a-mi face din profesie bucurie.

I.I.: *Câți directori a avut teatrul în acest interval de timp?*

M.V.: Cu tot cu interimari, unsprezece. I-am luat în calcul și pe aceștia, pentru că un interimat a durat, de pildă, șase ani.

I.I.: *Cum ați reușit să le* supraviețuiți?

M.V.: Doar încercând să fiu impecabilă din punct de vedere profesional. Nu știu dacă am reușit mereu acest lucru, dar m-am străduit să o fac. A fost un *modus vivendi* pentru mine. Nu am vocație de subaltern. Am știut în schimb, întotdeauna că singurul *superior* este teatrul.

Irina IONESCU

Anca JURCHESCU

Delia VOICU

Stafia Ivonelor ucise

Anca Maria Colțeanu citește textul lui Gombrowicz într-o cheie mistică. *Ivona* renaște, ciclic, pentru a reaminti păcatul crimei, pentru a stârni mărturisirea, pentru a oferi posibilitatea salvării și pentru a se supune, fără împotrivire, jertfirii. În fața ei nu se poate ascunde nimic: adevăruri tăinuite ies la iveală, tarele umane se revelează în cele mai schimonosite forme. Provoacă reacții violente, de la dispreț și batjocură până la dorința de a ucide. Lasă, în urma ei, lumea la fel de păcătoasă transformându-se, prin moarte, în lumină și apoi, din nou, într-o fetiță care apare la orizont, spre a-și urma *drumul* – o imagine tulburătoare, aceeași cu care începe și se sfârșește reprezentația. Dacă textul pornește și se termină cu descrierea Curții – o societate inconsistentă și falsă – regia preferă, păstrând aceeași structură, „în cerc", mutarea accentului dramatic pe figura eroinei. Ea este, într-o primă fază, o păpușă cu chip de porțelan, acționată, parcă, de sfori invizibile, purtată pe brațe, târâtă, aruncată. Treptat, paloarea acestui chip începe să sperie. Teama îl cuprinde, în special, pe *Rege*. El își amintește cum a împins la sinucidere, în tinerețe, o biată lenjereasă pe care o violase. Voalul ciudat ce împodobește capul păpușii duce, încet-încet, cu gândul, la cel purtat de mirese. Albul obrazului devine spectral, semnificând, pe măsură ce nelegiuirea se reactualizează în memorie, stafia acelei tinere moarte, stafia *Ivonelor* ucise. Prezența enigmaticei făpturi înfricoșează, făcându-se simțită permanent, ca o obsesie. Chiar și atunci când nu apare pe scenă, umbra ei se ivește pe un

panou în fundal, înălțându-se dominator. În secvența banchetului – ospățul ritual în timpul căruia a fost sacrificată, conform planului, eroina – raporturile se inversează: Curtea devine un ansamblu de marionete, o lume dezumanizată, fără conștiință și fără acces la simbolurile creștine. Acest univers este creația (și oglinda) *Regelui*, un prețios ridicol, un frustrat, un tiran penibil de care toți ascultă, sacrificându-se, la rândul lor, dar involuntar. El conduce prin șantaj și abuz. Își vădește, cu fiecare gest, cu fiecare cuvânt, natura joasă. Formează, împreună cu *Regina* rubicondă, un cuplu comic. Când sunt singuri, Maiestatea Sa i se adresează consoartei brutal, terorizând-o cu cele mai meschine amenințări și constrângeri: „Margareto (...), adună-ți eleganța, distincția, manierele alese, că doar de-asta te țin! Hai odată, bucătăreaso, fii regină!". Interpreții perechii regale (Cristian Szekereș și Luminița Stoianovici) nu acoperă, din păcate, toate nuanțele partiturilor. Trupa teatrului, deși sensibil redresată față de stagiunile trecute, nu se află, încă, într-o formă artistică mulțumitore – realitate ce se resimte, nefericit, și în montare. Un rol ratat (de fapt, o eroare de distribuție) este cel al *Principelui Filip*. În ciuda înzestrării artistice (dovedită în *Evanghelia după Toma*) și fizice, Kocsárdi Levente nu izbutește – probabil și din cauza efortului cu care vorbește în limba română – să contureze un portret convingător acestui erou important. Se disting, în schimb, cu strălucire Claudia Ieremia (*Iza*), Pavel Bartoș (*Chiril*) și Ion Rizea (*Ciprian*). Performanța desăvârșită îi aparține Ancăi Jurchescu. Ea reușește să imprime *Ivonei* fragilitatea, misterul și o stranie senzație de *au delà*, făcând din acest dificil de întrupat personaj, o creație valoroasă și originală.

Regizoarea a colaborat admirabil cu Krisztina Nagy, autoarea excepționalei scenografii – o realizare impecabilă, deopotrivă austeră și poetică – ce a impresionat prin acuratețe și prin forța esențializării.

Anca Maria Colțeanu a știut să aprecieze și să valorifice o șansă rară, aceea de a lucra într-un climat cultural autentic, climat pe care profesorul Cornel Ungureanu s-a străduit să-l impună în teatru, de la începutul directoratului său. Rafinatul spectacol timișorean a fost, la puțin timp după premieră, selecționat la *Festivalul Gombrowicz* de la Radom.

Teatrul Național din Timișoara – Ivona, Principesa Burgundiei **de Witold Gombrowicz. Traducerea: Olga Zaicik. Regia: Anca Maria Colțeanu. Scenografia: Krisztina Nagy. Asistent scenografie: Monica Grand. Percuție: Vasile Dolga. Cu: Anca Jurchescu, Cristian Szekereș, Luminița Stoianovici, Kocsárdi Levente, Valentin Ivanciuc, Claudia Ieremia, Pavel Bartoș, Ion Rizea, Ana Serghie Ionescu, Luminița Tulgara, Romeo Ioan, Dorin Dragoș, Laura Avarvari, Alina Reus, Alexandru Reus, Cătălin Ursu, Ruslan Rotaru, Radu Berzescu, Unna Ivona Titz. Data premierei: 14 februarie 2001.**

Mircea GHIȚULESCU

Personajul văzut din spate

Livada de vișini ni s-a părut dintotdeauna cea mai tristă dramă din lume. Parcă asiști, nu la sfârșitul unei lumi (asta e clar), ci la sfârșitul lumii. Nimeni nu este ucis, spintecat, otrăvit, înecat în butoiul cu vin sau tranșat și gătit ca în Shakespeare, dar sentimentul tragic este mai apăsător decât în *Titus Andronicus*. Toate personajele sunt ființe fundamental triste, parte pentru că și-au ratat viața, parte pentru că urmează să o rateze. Singurul „optimist", studentul tomnatic *Trofimov*, este doar un demagog. Cehov a înlocuit tragedia cu *elegia* din genul liric. *Livada de vișini* este o elegie a genului dramatic și cel mai elegiac dintre personaje este bătrânul și devotatul servitor *Firs*. Căci ce este în fond elegia decât sentimentul trecerii ireversibile a timpului pe care *Firs* îl încarnează în chip emblematic. Este greu de găsit în *Livada de vișini* un personaj mai semnificativ decât *Firs*. Un rol de figurant, ai spune la prima lectură, dar importanța lui este progresivă, insinuantă și, în final, emblematică. Este o sinteză între cei care pleacă (*Liubov Andreevna*, *Gaev* și parvenitul *Iașa*) și ceilalți, care rămân. Murind, el pleacă, dar murind în (și deodată cu) livada de vișini, rămâne. Are dreptate Sabin Popescu, regizorul spectacolului de la Teatrul Național din Timișoara, să se concentreze cu atâta îndârjire asupra lui *Firs*, lăsând, însă, celorlalți actori libertatea riscantă să se dezvolte în propriul lor stil. Luminându-l pe *Firs*, aruncă în penumbră celelalte personaje. Nu are cuprinderea lui Vlad Mugur, de exemplu, care, de asemenea, se concentra asupra unui personaj: *Liubov Andreevna Ranevskaia*, fără să-i

piardă din vedere pe ceilalți. Dar spectacolul de la Timișoara are demnitate estetică. Imaginea scenică este austeră: Emilia Jivanov îndepărtează toate obiectele de prisos în afara „dulapului cu jucării" căruia *Gaev* îi aduce un omagiu patetic și găunos. O platformă cu largi interstiții luminată de dedesubt, care ne amintește când de *Livada* lui Dembinski de acum un deceniu, când de *Trei surori* al lui Alexandru Darie, cu o punte în plan înclinat care face legătura între lumea lui *Firs* și lumea celorlalți. Pașii lui *Firs* pe scândurile acestei platforme ne amintesc de scârțâitul criblurii risipite pe scenă în spectacolul lui Alexa Visarion cu *Unchiul Vania* la Teatrul Național din Cluj-Napoca de acum un sfert de secol. Asculți, ca și atunci, moara timpului. Discipol al lui Alexa Visarion, Sabin Popescu a primit, o dată cu textul de scenă, și sugestiile maestrului, mare admirator al lui Cehov. Cu acest *Firs*, Horia Ionescu nu a primit doar un rol, ci și o mare șansă pe care nu o ratează. Apariția lui fantomatică pe puntea care leagă sala de scenă, înaintând lent, cu pași mărunți și rari, cu umerii căzuți, este o siluetă neagră, aproape ștearsă, expusă, în cea mai mare parte a timpului, din spate. Pare să ilustreze expresivitatea personajului văzut din spate, teoretizată de George Banu într-un recent apărut eseu. O expresie fără chip, al cărei chip nu mai adaugă nimic esențial senzației copleșitoare a omului văzut din spate.

Irina IONESCU

Românu' de Neandertal

Stagiunea 2000–2001 la Teatrul Național din Timișoara demonstrează, din păcate, fără nici un drept de apel, că în teatru, de la teorie/hârtie (program managerial, repertoriu, caiet de regie), la practică/scândura scenei este o distanță astronomică ce rămâne, de multe ori, neacoperită.

Faptul că, la Timișoara, au fost alese pentru a fi reprezentate, de exemplu, texte de Caragiale, poate să nu aibă – și chiar nu are –, din punct de vedere spectacologic, absolut nici o valoare. Teatrul nu este și nu poate fi redus la un simplu act de cultură literară, lucru pentru care nu există edituri (programe editoriale, cel puțin) specializate. El nu are voie să neglijeze imaginea, aspectul și forma pe care o dă

Claudia IEREMIA

Foto: Onuț DANCIU

Biblioteca Județeană MUREȘ

cuvântului. Este, înainte de orice, convertirea acestuia în imagine. Dar, intrăm, din nou, pe teritoriul teoriei și pe noi ne interesează *Pastramă–Trufanda*, în regia lui Ion-Ardeal Ieremia. Judecat după declarațiile de intenție ale regizorului și după felul în care arată, spectacolul ce are la bază textele lui Caragiale nu depășește valoarea unui afect generat de furie și, totodată, de neputință. Ion Ardeal Ieremia declară că spectacolul este unul de atitudine, „un prilej dat publicului de a scoate limba la mitocani" cu ajutorul câtorva personaje caragialești cărora le-au fost mutate, „coborâte bunul simț, educația, frica de Dumnezeu, creierul și sufletul în stomac, organul cu care ei se orientează în viață". Montarea mai este dedicată „eternei și fascinantei mârlănii", poporului care „cântă în metafore sublime o întâmplare ce și-ar găsi locul mai degrabă în codul penal, decât în istoria literaturii". Dacă legea morală ne cam ocolește, în schimb, „furtul, înșelătoria, crima, delațiunea... sunt pentru noi nu numai prilej de revanșă și răzbunare, ci și de baladă", aflăm în continuare din mărturiile regizorului. Numai că... Textul montării cuprinde fragmente din proza, poezia și corespondența lui Cargiale, fără a lăsa să se vadă clar legătura dintre ele, impresia lăsată fiind una puternic impregnată de confuzie și nedumerire față de așa o aglomerare de personaje și situații. Ideea unei societăți ce ar trebui lăsată în seama codului penal, răzbate totuși, fiind vizate pe rând și răutatea gratuită a minorului Goe și corupția funcționarilor publici, și – în final –, chiar xenofobia și canibalismul. Sub un aspect formal aflăm că regizorul este „sătul până peste urechi de Cargiale jucat în pantaloni cadrilați, cu meloane și musteți false". Nimic de criticat. Dar, așa cum apar în spectacol, personajele sunt departe de ceea ce numim în mod curent mitocan sau periferic. Exagerarea regizorului merge până într-acolo încât avem de-a face cu oamenii cavernelor și preistoria pe care credeam că am depășit-o de ceva vreme, din punct de vedere teatral, cel puțin. Neglijența cu care au fost construite, îmbrăcate și interpretate personajele nu permite alte comparații. Se prezintă o lume primitivă, mizeră, lepădată fără remușcări. Doar cu ușoare cabotinisme, cu complicitatea sălii și interactivitate forțată, spectacolul nu depășește stadiul de abandon sau de încercare nereușită de materializare a unui text.

Teatrul Național Timișoara – Pastramă–Trufanda **după proza, poezia și corespondența lui Ion Luca Caragiale. Regia: Ion Ardeal Ieremia. Scenografia: Geta Medinschi. Sound design: Horea Crișovan. Distribuția: Pavel Bartoș, Claudia Ieremia, Valentin Ivanciuc, Sabina Bijan.**

Larisa STASE MUREȘAN:

„Doream să pot reînvia un gând luminos"

„...Și-atunci când peste iarna veșniciei
Te vei trezi în soarele de-apoi,
Ridică-te din brațele Mariei
Și-nvie-ne, Iisuse, și pe noi."

... e o strofă din *Pietà,* poemul care dă și titlul recitalului susținut, la Teatrul Național din Timișoara, de actrița Larisa Stase Mureșan. În rostirea aceleiași interprete, versurile Anei Blandiana au mai avut parte, în timp, și de alte ipostazieri scenice. De fiecare dată însă, cu alte înțelesuri.

DELIA VOICU: *Care e istoria acestui spectacol de poezie?*

LARISA STASE MUREȘAN: Prima lui reprezentație a avut loc, prin '82, la Arad. Pe atunci se numea *Cumințenia pământului*. A rezistat câțiva ani, până când opera Anei Blandiana a intrat sub interdicție. L-am reluat după '89, la rugămintea poetului Șerban Foarță, directorul din acea vreme al teatrului. Și, din nou, l-am refăcut, în toamna trecută, la propunerea profesorului Cornel Ungureanu, directorul de acum. Versurile au sunat, e-adevărat, mereu, altfel: subversiv și chiar premonitoriu – în regimul trecut –, impresionant, în primăvara lui '90, când creația poetei timișorene avea cele mai adânci semnificații în acest oraș în care s-a născut – cu ce preț! – libertatea noastră. Scena era acoperită cu lumânări.... Pentru ultima versiune, am preferat un spațiu de joc aproape „gol". Am încercat să ajung la versul nud și să-l restitui fără retorism sau artificiu.

D.V.: *Cum simțiți relația cu sala în acest tip de reprezentație?*

L.S.M.: E o relație aparte, mai caldă, mai apropiată, dar și mai fragilă.

D.V.: *Vă reîntâlniți cu publicul, după o perioadă de absență.*

L.S.M.: Da, am „absentat" o vreme, pentru că am fost pensionată. Era nevoie de un post de categoria întâi... Orice întrerupere în profesiunea noastră se simte imediat.

D.V.: *„Livada de vișini" v-a prilejuit și reîntâlnirea cu Alexa Visarion. Ați reușit să reînnodați firul colaborărilor dumneavoastră mai vechi?*

L.S.M.: Am mai lucrat împreună *Unchiul Vania* și *Trei surori*. Din *Livada...*, din păcate, doar actul întâi. Spectacolul a fost continuat de Sabin Popescu. Nu e ușor să te supui mai multor îndrumări regizorale, sau să repeți în condiții dificile, stresante, așa cum s-a întâmplat acum. Faptul că n-am renunțat pe parcurs se datorează respectului pe care-l port colegilor mei, scenografei

Emilia Jivanov și profesorului Cornel Ungureanu. Rolul *Ranevskaia*, la care visează orice actriță e, pentru mine, aproape un compromis – între ceea ce am reușit să fac și ceea ce am visat să fie, sau am văzut, de-alungul timpului. Îmi amintesc „simfonia în alb" a lui Strehler, sau capodoperele lui Pintilie și Harag. Am în memorie, deși au trecut decenii, glasul lui Clody Bertola și inefabilul interpretării ei. Tot cu poezie, cu eleganță desăvârșită – dar mai sobră, mai cerebrală – era întrupată *Ranevskaia* de către Silvia Ghelan. Toate aceste imagini pregnante, emoționante se suprapuneau, atunci când am primit să intru în distribuție, dorinței de a reînvia un gând luminos. Era, într-un fel, ca în relația profesională pe care am avut-o, odată, cu Alexa Visarion. Speram ca fascinanta eroină cehoviană să fie o revenire simbolică la rolurile mele mari.

Delia VOICU

CARAVANA CRITICILOR

...la Brăila

Prima impresie la întâlnire a fost, fără dubiu, dată de participarea tuturor membrilor trupei, de interesul cu care au urmărit și de aerul de coeziune (aparent sau real), apt să ducă la înfăptuiri. Directoare de puțină vreme, din 3 iulie 2000, **Veronica Dobrin** a ținut să se prezinte pe sine și pe colaboratori grupului de critici poposiți în număr mare și cu mare curiozitate pentru faptele artistice ale instituției. Trupa are 18 actori și pe stagiunea în curs și-a propus în mod ambițios (dă, Doamne, să se și împlinească!) 14 titluri, asociindu-și pentru realizarea lor regizori din toate generațiile, chiar studenți încă. La rândul său, Ludmila Patlanjoglu a prezentat criticii invitați, dintre care unii cunoșteau de zeci de ani Teatrul „Maria Filotti", cei tineri fiind însă la prima întâlnire cu trupa și pentru prima oară în superbul edificiu, unde ai cu adevărat senzația că este un teatru în care se oficiază în numele artei. Și s-au pornit discuțiile din care citățm:

Florica ICHIM: Într-o ședință a Secției Române a AICT am hotărât să formăm caravane de critici care să vizioneze laolaltă și să se întâlnească la spectacole ale diverselor teatre din țară. Acest gând al nostru era utopic în momentul în care l-am formulat, pentru că partea critică nu-și poate plăti nici trenul, revistele abia supraviețuiesc, teatrele nu-și pot permite nici ele să plătească, UNITER-ul trimite doar unul dintre noi la câte o premieră mai specială... Iată că doar în 3–4 luni s-a întâmplat o minune și suntem la al doilea prilej de acest fel. Aș dori ca acestă întâlnire să depășească starea de „noi" și „voi". În prima seară, la *Tartuffe*, a fost un spectacol pe care l-am luat ca atare. Când l-am revăzut a doua zi dimineața, mi-am dat seama că seara văzusem un spectacol emoționat, în care actorii aveau o reținere. Vă rog să fim sinceri și exacți, să spună și colegii noștri ce le-a plăcut și ce nu.

Ion CAZABAN: Sunt dintre acei care au văzut Teatrul din Brăila cu mulți ani în urmă. Și atunci erau spectacole la fel de interesante și se spunea că pentru realizările lui era prea puțin cunoscut. Mi se pare că spectacolele pe care le-am văzut în aceste zile demonstrează o continuitate a acestor fapte, am văzut prezențe actoricești de o mare disponibilitate interpretativă, am văzut specatacole foarte diverse ca stil, ca emoție. *Tartuffe* mi s-a părut interesant mai ales prin felul în care regizorul Dominic Dembinski, trecând de la niște puncte de vedere stabilite în privința acestei piese, a găsit un mod de prezentare a personajelor modernizate prin costume, prin modul în care se desfășoară acțiunea, ce se petrece în curtea interioară. Ceea ce mi s-a părut aici interesant este o tensiune specială, un conflict acutizat în prima parte, în timp ce partea a doua este mai erotică și, cred că, al doilea act a fost foarte reușit. *Moartea unui comis-voiajor* a fost un spectacol foarte bun, cu limitele unor posibilități care urmează să fie obținute mai ales de tinerii actori. În schimb, ceea ce a făcut Bujor Macrin, mie mi se pare un *Willy Loman* foarte deosebit și, în comparație cu spectacolul de la Bulandra, care era o demascare a modului de viață american, acesta aduce nou, ca supratemă, visul american, ca replică la *O tragedie americană*. Spectacolul *Dănilă Prepeleac* este unul foarte reușit și prin revelația posibilităților interpretative ale unui mănunchi de actori, pe care i-am văzut cu o zi înainte în Miller și Molière.

Florica ICHIM: Aș vrea să întreb cum stați cu publicul, în general, pentru că la

Tartuffe am văzut sala aproape plină; dimineața, tot la *Tartuffe,* erau elevi, care nu știu dacă au venit din proprie inițiativă, dar care mai circulaseră prin teatru, pentru că au ascultat cu mare seriozitate. La *Dănilă*... a fost o sală de copii cu reacții excelente. La *Moartea*... a fost, de asemenea, un public numeros. Deci, care e situația publicului?

Bujor MACRIN, director artistic TMF: În general, avem un public stabil, care vine mereu la teatru (abonați), dar și oameni care cumpără bilete în mod normal. În privința repertoriului, aș vrea să vă spun că ideea noastră este de a face spectacole numai cu texte foarte importante, de aceea nu trebuie să-l scoatem din repertoriul nostru pe Shakespeare. S-a jucat foarte puțin Shakespeare în Brăila, după cum nu s-a jucat nici Cehov. Aș vrea să formăm o trupă care să fie capabilă să joace teatru antic – sper ca ALTFEST să ne deschidă porțile și să dezmorțească spiritele adormite ale orașului.

Ileana BERLOGEA: Uitându-mă peste repertoriu, am văzut titluri grele, nu piese ușoare, fiecare aducând o problemă, cu o dominantă serioasă a textelor românești, fie că este vorba de dramatizări, cum este cazul *Mediteranei* sau *Dănilă Prepeleac*, excelentă idee pentru copii, sau *Baltagul,* care a văzut luminile rampei foarte puțin după 1950. Văd că în pregătire aveți niște spectacole îndrăznețe. Al doilea lucru care mi se pare extraordinar de important este invitarea regizorilor însemnați – Cătălina Buzoianu, Constantin Codrescu, Dominic Dembinski, Grigore Gonța sunt nume de referință în teatrul nostru contemporan – și, în egală măsură, deschiderea generoasă către regizorii tineri, ceea ce este benefic tocmai pentru suflul nou pe care tinerii trebuie să-l aducă.

Mă voi opri acum asupra spectacolelor văzute: un text clasic extrem de important – *Tartuffe* de Molière, pe care l-am văzut pe numeroase scene, nu mă refer numai la noi în țară (montarea lui Tocilescu fiind de referință), ci mă gândesc și la spectacolul pus în scenă de Anatoli Efros. Un alt spectacol reușit am văzut la München. Și iată că, în *Tartuffe,* regizorul Dominic Dembinski ne aduce nu numai ideea unei

Marcel TURCOIANU, Monica ZUGRAVU, George ȚOROPOC și Simona CIMPOAIE în ***Tartuffe*** de Molière

actualizări, ci chiar niște idei care să sublinieze obsesia subtextului, prin acel pat care este de la început în scenă, înainte de apariția lui *Tartuffe* (să nu uităm că el apare abia în actul II, până atunci este zugrăvit, este creionat de *Orgon*, de *madame Pernelle*). Acel pat este obsesia lui *Tartuffe,* este un lucru care nu-i este permis, dar pe care el și-l dorește (posesiunea este tot ce se poate), deci în acest decor care nu se știe dacă e interior sau exterior, se află acest pat. E un semn de întrebare: de ce e acolo? Pentru ce e acolo?

Nu voi analiza acum jocul actorilor, voi spune doar că am urmărit cu satisfacție și a doua distribuție.

Moartea..., este, de asemenea, un spectacol pe care l-am văzut în felurite variante, în Europa și în America. Am văzut mari actori, am văzut viziuni regizorale interesante. Ceea ce mi s-a părut extraordinar aici este acea topire în ireal, acel real care nu știi când devine real. În spectacolul de aseară mi se pare că mai mult decât oricând, se pune în lumină universalitatea piesei, adică este vorba de omul falimentar de oriunde, cel care trăiește pe planul iluziilor și nu al realului, cel incapabil să se ancoreze în prezent. Bujor Macrin a reușit într-adevăr să dea tensiune lăuntrică personajului, iluzionare continuă. *Willy Loman* este un teribil *Don Quijote* astăzi. *Don Quijote* al lui Cervantes, de la începutul secolului XVII, de la iluzia barocă la iluzia nebunească, dementă, inutilă, falimentară, de la mijlocul veacului nostru. Și toți ceilalți au reușit să-și creioneze foarte exact personajele și cu dimensiunile lor pozitive și cu slăbiciunile lor omenești.

Despre *Dănilă...* eu cred că un teatru popular mai autentic decât acesta e greu de făcut. Toate improvizațiile nu m-au deranjat deloc, pentru că, să nu uităm, marele succes al unei comedii este dat de elementele metateatrale, ancorate în contemporaneitate – aluzii la întâmplările urbei.

Dumitru SOLOMON: Am găsit o trupă foarte bună, cu 18 actori, din care cred că toți sunt foarte buni și cred că e o urmare a faptului că pe aici au trecut regizori foarte buni: Cătălina Buzoianu, Constantin Codrescu, Dominic Dembinski și studentul pe care l-am remarcat încă din anul I, Szabo Attila, care s-a dovedit un talent adevărat și un animator de trupă. Ceea ce mi se pare foarte important este că profesionismul trupei și profesionismul regizorilor s-au întâlnit în aceste spectacole foarte bune pe care le-am văzut, dar nu pot să nu observ că pe aici au trecut și regizori mai proști, și asta se vede în unele dezordini ale interpretării trupei, în faptul că există o ezitare la versuriule lui Molière. Când rosteau versurile, le rosteau frumos, dar nu reușeau să pătrundă în dramatismul jocului, adică să-și reveleze profunzimea de trăire, iar când aceste lucruri se vedeau, rostirea versurilor șchiopăta. Mai ales în prima parte au fost niște ezitări în dicție, și la *Tartuffe* și la *Moartea....*

În ceea ce privește finalul de la *Tartuffe*, nu era de fapt „deus ex machina", ci „rex ex machina" – se știe că acest final a fost adăugat mai târziu, fiind nevoie de un omagiu adus regelui, pentru ca piesa să fie jucată. Mi s-a părut foarte bun acest actor, pe care mărturisesc că nu l-am mai văzut până acum – Cornel Cimpoaie, în *Tartuffe,* și nu mai puțin bun și în *Moartea...* –, spre deosebire de alți actori pe care îi cunoșteam, Bujor Macrin, Liliana Ghiță, George Țoropoc. Câțiva tineri m-au impresionat foarte mult. Iată că se poate crea o atmosferă profesionistă autentică în teatru, la care se adaugă eficiența managerială – se succed premierele, sunt chemați critici ca să scrie, au fost alese spectacole în stiluri diferite, foarte buni regizorii care s-a prezentat în fața noastră. Vă mulțumesc pentru că mi-ați prilejuit această întâlnire surprinzătoare pentru mine.

Ion PARHON: În spectacolul lui Dominic Dembinski, eu nu aș insista atât pe dihotomia

dintre prima și a doua parte – prima parte pare mai subjugată prin costum de ideea spectacolului clasic, față de partea a doua, care este modernă, chiar agresiv modernă, în sensul bun al cuvântului. Mai curând, aș zice că, în prima parte, în momentele apăsat conversative se simte o precipitare a actorilor, sunt unele gesturi care se repetă. Ca toate montările lui Dembinski și aceasta mi s-a părut foarte ambițioasă, nu neapărat prin modernitate, cât prin personalitate – sunt momente inspirate, de mare fantezie, cum ar fi momentul erotic, care este foarte bine construit, cu efecte de umor suculent.

La *Moartea...* eu am remarcat structura lui cinematografică, insistența lui Constantin Codrescu pe dimensiunea moral-psihologică, pe condiția ontologică și pe relații. Dacă privesc spectacolul în ansamblul său și din acestă perspectivă cinematografică, simt și virtuțile, dar și servituțile, pentru că sunt momente de racord care nu sunt perfect construite, după cum sunt și unele momente statice, pauze nejustificate, în care actorii fără replică tind în mod nepermis să părăsească scena. Și pentru că s-au făcut comparații, ultimul spectacol cu acest titlu l-am văzut la Național, la București, și vreau să vă spun că spectacolul de la Brăila m-a prins mult mai mult.

Cel de-al treilea spectacol m-a entuziasmat – asemenea spectacole sunt un exercițiu util pentru trupă, pentru că întreține în actori sentimentul de copilărie, de ingenuitate și, nu în ultimă instanță, de vitalitate. Iar pe copii îi poate maturiza prin însăși obișnuința cu scena. Cred că toți am fost pe scenă...

Florica ICHIM: Dacă TMF vrea să aibă într-adevăr o trupă omogenă, cred că la capitolul tinere doamne e nevoie de lucru foarte serios asupra vocilor, asupra educației mișcării, asupra emisiei în general, a clarității. Știu că în România nu mai există profesori adevărați de tehnica vorbirii, dar actorii și regizorii cu experiență pot să facă voluntariat la acest capitol teribil de deficitar pe tot teritoriul țării. Se țipă, se omoară momentele, se distrage atenția de la esență și, pâna la urmă, se ajunge la multe neîmpliniri.

Cristina MODREANU: Până acum am cunoscut TMF doar din spectacolele Cătălinei Buzoianu și cred că am cunoscut o parte a lui foarte bună. Venind acum în Brăila, am recunoscut și o parte din sursele de inspirație ale atmosferei din spectacolele ei. Ce mi se pare de bun augur e că există o preocupare pentru a da o direcție acestui teatru – aceasta e o problemă deficitară a teatrului românesc. Nu avem o direcție clară, un program artistic, în cadrul căruia să se poată urmări niște idei. Ceea ce mi se pare foarte important de urmărit în această luptă de anvergură pe care se impune să o duceți pentru câștigarea unei bătălii majore, este faptul că nu trebuie uitate detaliile: dicția, mișcarea, scenografia, care au fost, poate, partea care a avut cel mai mult de suferit, chiar și la *Tartuffe* mi s-a părut o foarte mare confuzie pe scenă. Pe mine, personal, m-a bucurat foarte mult spectacolul *Dănilă...*, pentru că l-am descoperit pe tânărul regizor pe care nu-l știam și sper să-l văd și cu alte lucruri. A fost un spectacol foarte dinamic, foarte inteligent, foarte viu și îmi pare bine că se formează un public o dată cu noua direcție a teatrului.

Florica ICHIM: Szabo Attila ne-a oferit o surpriză extraordinară. Eu aș mai fi tăiat vreo zece minute din spectacol.

Marinela ȚEPUȘ: Cred că este necesară această caravană, pentru că teatrele au puține posibilități să se deplaseze în București și să se facă cunoscute. E singura posibilitate de împrietenire dintre critici și colectivele artistice și consider că este necesar un teatru în orice oraș, oricât de mic. Mă bucur, în mod special, că l-am redescoperit pe Dominic Dembinski, mă bucur pentru fantezia lui extraordinară, pentru

ambiguitate, pentru lumina nemaipomenită cu care îmbracă personajele, pentru cum lucrează cu actorii. Mă bucur că am descoperit un actor, pe Cornel Cimpoaie, pe care eu nu-l știam, cu o plastică deosebită și pe care sper să-l văd cât mai des.

George ȚOROPOC: Încerc să răspund unei probleme care s-a pus de la începutul discuției noastre: emoțiile de la primul spectacol. O să vorbesc și în numele colegilor mei și o să încerc să vă dau o explicație: noi ne întâlnim foarte rar cu cronicarii. Vă apreciem și vă mulțumim pentru ceea ce faceți spre binele teatrului, dar prezența dumneavoastră în număr atât de mare este o explicație, cred, a emoțiilor noastre. Sper că, în viitor, teatrul nostru va prezenta spectacole importante și că toate vor putea fi vizionate de cronicari. În felul acesta ne vom putea obișnui cu prezența dumneavoastră fizică și emoțiile vor dispărea.

Florica ICHIM: Aș vrea să amendez ce ați spus: este bine să ne chemați la toate spectacolele, trebuie să arătați tot. Dacă venim, să vedem tot ce aveți.

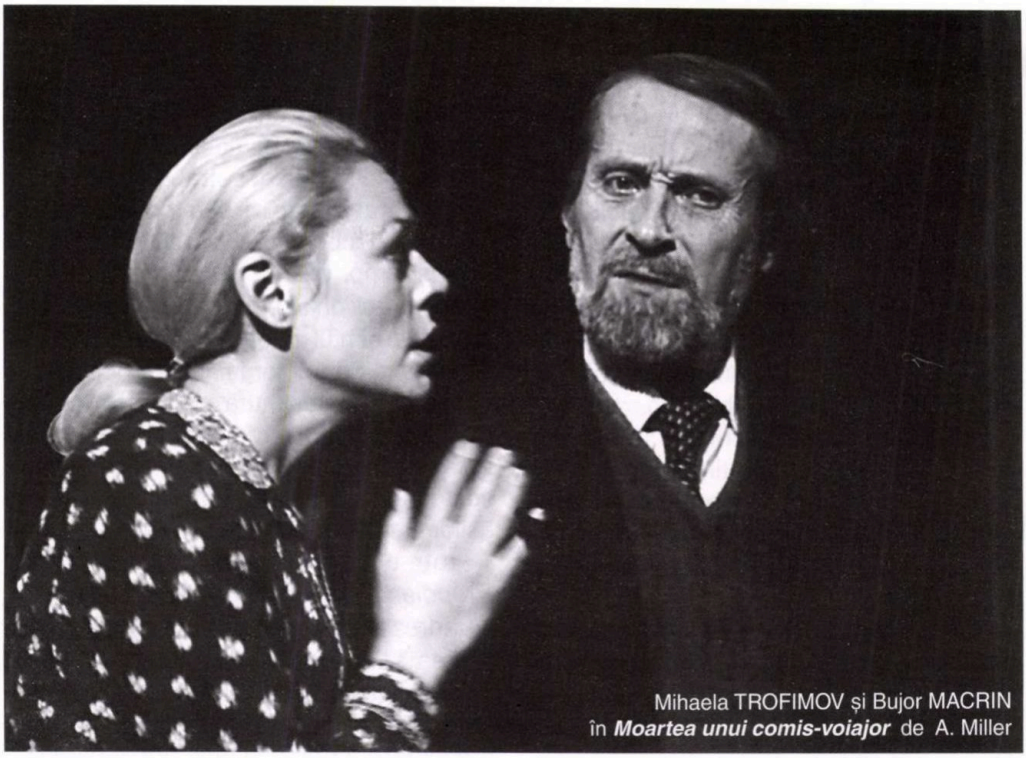
Constantin CODRESCU: Experiența mea în calitate de actor, de regizor, de profesor mă obligă câteodată să gândesc și să veghez asupra responsabilității pe care fiecare om de teatru o are, legat de ceea ce se creează în interiorul acestei instituții. Bujor mi-e foarte apropiat, doamna Dobrin e profund „vinovată" de prezența mea în acest colț de țară, cu toate părțile de bine și cu toate cele de rău. Atunci când, cantitativ, se creează mult și bine, una dintre misiunile extrem de importante este păstrarea acestui bine. E o anumită rigoare care se putea păstra: regizorul trebuia să vegheze asupra bunului mers al gândului său. E posibil ca un spectacol să nu fie împlinit în momentul premierei, el se împlinește pe parcurs. Sunt și momente când el se degradează, din motive obiective sau subiective.

Textul piesei *Moartea...* mi se pare un text extrem de important, ce confirmă că este tragică și perpetuă neînțelegerea dintre generații și rezonanța ei la sală, mai ales atunci când sunt prezenți foarte mulți tineri, modul în care ei ascultă și încearcă să recepționeze ce se întâmplă acolo, îmi marchează ideea că acest text merită toată atenția.

Dominic DEMBINSKI: Eu am găsit aici un climat de lucru extrem de propice, pentru mine a și însemnat, din punct de vedere psihologic, un spațiu potrivit spre a-mi îmbunătăți cumva exilul din teatrele bucureștene. Am văzut teatrul, această clădire în care pășești ca într-o catedrală, apoi am descoperit o trupă foarte dispusă să joace, o trupă foarte serioasă. N-aș vrea să disting pe unii dintre ei, pentru că toți mi-au fost foarte apropiați. În acest climat eu m-am simțit foarte încurajat și sper să mai revin aici. Îi mulțumesc public Anei Maria Ioneci. E un om tânăr și vreau să vorbesc despre munca ei, care a fost o muncă foarte grea, cu materiale foarte grele. Eu o încurajez și este un scenograf cu care aș dori să mai colaborez. E un lucru minunat că sunt prezenți aici atâția tineri, că se pot forma aici.

SZABO Attila: Referitor la spectacolul meu, vreau să fac o comparație luată din lumea muzicii: în concertele pentru instrument și orchestră, în anumite părți se suspendă efectiv procesul muzical-dramatic, orchestra se oprește și solistul este pus în situația de a improviza câteva minute. La sfârșitul improvizației el trebuie să pună un punct, o notă de întâlnire cu orchestra. Așa au intrat în spectacolul *Dănilă...* improvizațiile actorilor, care, într-un fel, frânează procesul dramatic dar au un impact comic asupra spectatorilor, după care se reia spectacolul.

Vreau să vă spun că aceste improvizații nu-mi aparțin. Și o precizare: v-am prezentat varianta lungă a spectacolului. (Martor: **Florica ICHIM**)



Mihaela TROFIMOV și Bujor MACRIN
în ***Moartea unui comis-voiajor*** de A. Miller

Oana BORȘ

La ei, la Brăila

Dacă în București viața teatrală, cu realizările, eșecurile, transformările sale poate fi urmărită integral și, implicit, mediatizată pe măsură în presa centrală și în revistele de specialitate, contactul cu teatrele din afara acestui perimetru se face mai greu. De aici s-a născut, poate, de-a lungul timpului, și acel complex al locului din margine, umbrit de mirajul „centrului", complex ce nu-și găsește întotdeauna temei real. Căci în artă *nu* „toate drumurile duc la Roma", valoarea neținând seama de loc, ci doar de oamenii care îl populează. Iată, însă, că A.I.C.T.-ul, Secția Română și UNITER-ul, au inițiat de curând o „caravană a criticii", un pelerinaj în diferitele teatre din țară, vrând a îndepărta vălul care, uneori, le acoperă. În microstagiunea prezentată, cu premierele cele mai marcante, pot fi cunoscute în profunzimea talentului lor personalitățile artistice ale scenei de acolo, în întâlnirile și colocviile care au loc, se pot descoperii intenții și realizări, disponobilități și probleme.

Circuitul a avut ca punct de plecare Timișoara, și a urmat, apoi, Teatrul „Maria Filotti" din Brăila. În ultimul timp, teatrul brăilean s-a făcut cunoscut, chiar confundat cu creațiile Cătălinei Buzoianu, *Chira Chiralina* și *Mediterana,* realizate după scrierile lui Panait Istrati. Însă, repertoriul stagiunii 2000–2001 este mult mai vast și eterogen, acoperind atât zona teatrului dramatic cât și cea a teatrului pentru copii: de la Eugene O'Neill (*Anna Christie*) la Vaclav Havel (*Garden Party*), de la

Mihail Sadoveanu (dramatizare după *Baltagul*), Mihail Sebastian (*Jocul de-a vacanța* și *Steaua fără nume*) și Alexandru Kiriţescu (*Gaițele*) la Valentin Kataev (*O zi cu bucluc*), Mihalis Reppas și Thanasis Papathanasiou (*Savarine cu rom*). Precum și *Sânziana și Pepelea* de Vasile Alecsandri și *Motanul Leopold* de Arkadi Hait.

Microstagiunea oferită criticilor a adus în prim plan trei spectacole: *Tartuffe* de Molière, în regia lui Dominic Dembinski, prezentat în distribuție dublă, *Moartea unui comis-voiajor* de Arthur Miller, în direcția de scenă a lui Constantin Codrescu, și *Dănilă Prepeleac*, de Eugen Apostol, dramatizare după basmul lui Ion Creangă, având un tânăr regizor, încă student, Szabo Attila.

Trăim într-un timp al diversității artistice, un timp al subtextului, al citatului, sub un impact al vizualului. Educați în acest spirit, poate mai greu sunt acceptate astăzi discursurile scenice care nu fac pasul spre recreere, ci îl păstrează doar pe cel spre reprezentare, chiar dacă în esență se încadrează în sfera „normalității estetice". Din această categorie a făcut parte și *Moartea unui comis-voiajor.* Contururile dramei conținute de textul de sondare psihologică au fost doar schițate de comentariul regizorului. I s-a dat extensie, prin depășirea particularului situației și lărgirea cadrului către universal, extensie realizată de introducerea personajului mut, băiatul cu flautul; iar alternarea firească a scenelor din planul real cu cele ale amintirii, au conferit fluență. Cu toate acestea, nu s-a ajuns într-o zonă a adâncimii mesajului, nu s-a atins acea dimensiune catartică pe care o reclamă piesa lui Miller. Căci relațiile dintre personaje, țesute în jurul eroului principal *Willy Loman* (Bujor Macrin), au fost lipsite de forță și, uneori, de consistență, anulând astfel tragismul. Singurul care dă cu adevărat personalitate rolul său (*Unchiul Ben*) este Cornel Cimpoaie, remarcabil de altfel și ca interpret al lui *Tartuffe*. Cheia pe care a ales-o Dominic Dembinski pentru decodificarea textului lui Molière a fost una a politicului, în care *Tartuffe* devine copie fidelă a doritorilor de putere din vremea noastră. El are în spate un adevărat sistem de manipulare în plasa căruia cad inocența și onestitatea. Dar, în același timp, este o prezență care fascinează. Căci, chiar dacă Elmira îl demască, o face din simțul datoriei, pentru ca mai apoi să cedeze dorințelor lui. Ideea direcției de scenă a fost susținută și de scenografia montării, casa lui Orgon transformându-se într-o clădire cu pereți de fier, cu ferestre în spatele cărora se văd umbre, cu un joc al ușilor – singure porți de scăpare.

Într-o altă zonă s-a situat *Dănilă Prepeleac.* Un spectacol care, în intenție, se adresează copiilor dar, care, prin densitatea semnificațiilor au reușit să spună mult mai multe. Umorul hâtru a fost caracteristica de bază, scos la suprafață prin fina prezentare a personajelor, prin dinamism, prin rezolvarea inteligentă a situațiilor, prin crearea unui întreg univers sonor și vizual ce împletea fantasticul cu realul, cântecul cu dansul.

Un astfel de repertoriu dă posibilitate unor experiențe variate, pe care, poate, actorii bucureșteni nu o au, dar în același timp reprezintă o capcană, căci pentru a putea acoperi o gamă largă, de la dramă la comedie, la teatru muzical, e nevoie de disponibilități actoricești și, mai ales, de un travaliu pe măsură.

Teatrul „Maria Filotti" Brăila – *Moartea unui comis-voiajor* **de Arthur Miller. Regia: Constantin Codrescu. Scenografia: Gheorghe Mosorescu. Distribuția: Bujor Macrin, Mihaela Trofimov, Marcel Turcoianu, Jarcu Zane, Valentin Terente, Violeta Haret, George Țoropoc, Cornel Cimpoaie, Dan Moldoveanu, Ana Zubcu, Costică Burlacu, Monica Zugravu, Cătălina Nedelea, Ciprian Nicolăiasa.**

Teatrul „Maria Filotti" Brăila – Tartuffe **de Molière. Regia: Dominic Dembinski. Scenografia: Ana-Maria Ioneci. Ilustrația muzicală: George Marcu. Distribuția:**

Bujor Macrin, Cornel Cimpoaie, Mihaela Trofimov, Simona Cimpoaie, Profira Serafim, George Ţoropoc, Liliana Ghiţă, Marcel Turcoianu, Monica Zugravu, Emilia Mocanu, Jarcu Zane, Costică Terente, Valentin Terente, Florica Popa, Wanessa Radu.

Teatrul „Maria Filotti" Brăila – Dănilă Prepeleac **de Eugen Apostol, dramatizare după basmul lui Ion Creangă. Regia: Szabo Attila. Scenografia: Szabo Attila şi Svetlana Potângă. Distribuţia: George Ţoropoc, Bujor Macrin, Violeta Haret, Jarcu Zane, Valentin Terente, Marcel Turcoianu, Wanessa Radu, Costică Burlacu.**

Mihaela TROFIMOV şi
Cornel CIMPOAIE
în ***Tartuffe***

Valentin TERENTE şi
George ŢOROPOC
în ***Dănilă Prepeleac***

Bujor MACRIN

„Îmi iubesc meseria, îmi iubesc colegii..."

Irina IONESCU: *Repertoriul Teatrului „Maria Filotti" din Brăila cuprinde stagiunea aceasta paisprezece spectacole. În câte dintre ele jucați?*

Bujor MACRIN: În douăsprezece, dar asta nu înseamnă că sunt grozav. Personal mă consider doar un actor util. Fac întotdeauna cu plăcere și cu toată dăruirea ceea ce fac. Îmi iubesc meseria, îmi iubesc colegii, iubesc teatrul, dar nu mă socotesc nici vârf, nici fundament, nici bază...

I.I.: *Nici măcar acid?*

B.M.: Acid, da. Și chiar coroziv. Îmi place să spulber rugina, încerc să o înlătur, dar nu se cade să mă laud. Dacă mă laudă cineva ascult, dacă mă critică cineva iau aminte, dar nu sunt și nici nu mă consider buricul pământului.

I.I.: *Ați jucat numai la Brăila?*

B.M.: Da. Sunt foarte vechi în teatrul din Brăila. Am venit la 1 martie 1967, imediat după facultate și după terminarea armatei. Nu am plecat de aici decât pentru câte un film, dar nu regret deloc acest lucru. Am jucat tot timpul și a fost nemaipomenit. Îmi place să stau pe scenă, nu în afara ei ca să bârfesc că sunt nedreptățit, că sunt extraordinar și nu mă distribuie nimeni...Am stat pe scenă în permanență și mi-am făcut meseria.

I.I.: *Cu ce regizori ați avut șansa să lucrați până acum?*

B.M.: Cu foarte mulți, chiar îmi este frică să nu uit pe cineva, dacă încep să îi enumăr. Încă din timpul facultății am lucrat cu Mihai Berechet și Sică Alexandrescu. Apoi, au mai fost Moni Ghelerter, Zoe Anghel Stanca, Laurențiu Azimioară, am făcut figurație și la Ion Șahighian. Am lucrat și cu Dragoș Galgoțiu, Dominic Dembinski, Mircea Daneliuc, Grigore Gonța, Constantin Codrescu, Cătălina Buzoianu, bineînțeles. Urmează, din perspectiva repertoriului pe care îl avem: Sandu Vasilache, mai tinerii Szabo Attila, Claudiu Goga, Teodora Herghelegiu, Anca Bradu, Sorin Militaru, Cristiana Râpeanu. Am învățat și sper să învăț în continuare de la fiecare câte ceva.

I.I.: *Film cu cine ați făcut?*

B.M.: Cu Mircea Danieluc, Alexandru Tatos, Șerban Marinescu, Constantin Vaeni și sper că lista să nu se oprească aici. N-am reușit să lucrez cu Dan Pița, deși ne-am dorit amândoi să colaborăm, dar nu s-a legat nimic până acum.

I.I.: *În teatru, cu ce regizori v-ar fi plăcut să lucrați?*

B.M.: Cu Liviu Ciulei, Andrei Șerban, Alexandru Darie, Tompa Gabor, Alexandru Dabija, Vlad Mugur...

I.I.: *Sunteți și director artistic al teatrului, nu e timpul pierdut să-i invitați la Brăila.*

B.M.: Sunt regizori foarte bine cotați, nu știu dacă le putem acoperi onorariile.

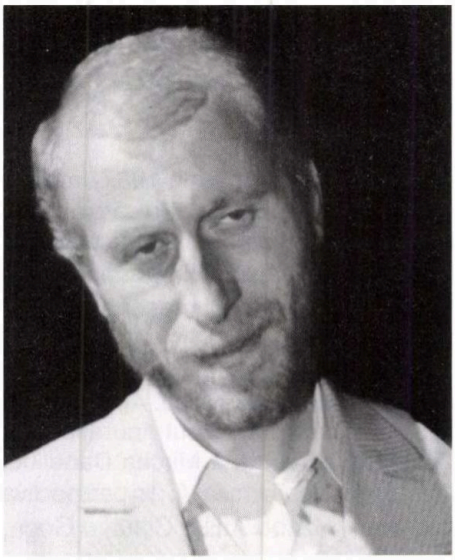
I.I.: *Credeți că în alt teatru, în alt oraș, în alte condiții, cariera dumneavoastră ar fi fost mai strălucită?*

B.M.: Destinul unui actor depinde de foarte multe lucruri. Depinde de regizorii care îl distribuie, de ce texte se montează, de șansa pe care o au spectacolele în care joacă, de conjunctură, de cine îl vede, de cine nu îl vede, de cum se scrie. Sunt atât de multe lucruri care pot influența arta unui actor încât îmi este greu să îmi dau seama cum ar fi arătat cariera mea în alte condiții.

I.I.: *Ce roluri din cele care nu v-au fost oferite v-ați dorit să jucați?*

B.M.: Am dorit pe vremuri să joc *Iago* – dar nu s-a putut monta niciodată la noi pentru că nu aveam Othello în teatru – și *Don Juan* din *Don Juan sau dragostea pentru geometrie* de Max Frish. *Iago* mi se pare un personaj foarte interesant. Eu sunt un om bun și cred că aș fi putut juca foarte bine un ticălos. Dacă ești ticălos ca om, te aperi pe scenă, nu vrei să știe lumea cine ești. Tot ai impresia că e ceva acolo care îți aparține și care nu trebuie să fie descoperit. E foarte greu să joci un ticălos dacă ești ticălos, cel puțin asta este părerea mea Trebuie să ai latura cealaltă pentru a echilibra personajul, să vezi clar toate defectele. Acum e prea târziu, nu mai pot să joc *Don Juan*, iar pentru *Iago,* tot nu avem *Othello* în teatru și oricum, cred că și pentru el am depășit vârsta. Sper, în schimb, să pot juca odată *Prospero.*

Irina IONESCU



Cornel CIMPOAIE

„Nu mă interesează ce se spune în jurul meu"

Andreia BÂRSAN: *Vă propun ca dialogul nostru să înceapă cu premiera* Tartuffe. *Cum ați colaborat cu regizorul Dominic Dembinski?*

Cornel CIMPOAIE: Dacă vine un regizor și-mi propune o idee, eu, ca actor, dacă ader la ea, merg până în pânzele albe, dacă nu, nu merg cu el. Dominic m-a prins foarte bine și a ieșit ce a ieșit. Mai e încă de lucru, mai sunt momente de cizelat. Câteodată mi s-a reproșat că fac cârlige la public, să râdă lumea. Eu cred că nu, depinde ce se vede din sală. Nu mă interesează ce se spune în jurul meu. Ascult opiniile, dar unele pot fi răutăcioase. Încerc să iau ce-i bun și din cele pozitive și din cele negative, ca eu să-mi construiesc rolul cum îl gândesc eu, cum mi-e mie bine. Dominic m-a înțeles și am colaborat foarte bine.

A.B.: *Dar* Tartuffe, *ca imagine a politicului, a fost de la început și ideea dumneavoastră?*

C.C.: La început nu credeam că această soluție scenică este posibilă. Când Dominic ne-a prezentat concepția și am recitit textul, mi-am dat seama că într-adevăr se poate. M-a convins și cred că am reușit să dăm o altă față personajului.

A.B.: *Chiar cea a unui securist. Am înțeles că regizorul v-a adus și niște casete, documentare TV despre perioada comunistă.*

C.C.: Da. Am văzut aceste casete și ne-au ajutat să înțelegem ideea regizorală. Textul a devenit ceva pe care ne-am sprijinit; l-am spus urmărind acestă idee. Acum depinde și de cât crede cineva într-o idee. Contează foarte mult, de aici se naște spectacolul, din lucru. Am fost ajutați, bineînțeles, și de decor și de costume. S-a discutat la întâlnirea cu criticii, după premieră, că prima parte e mai puțin închegată, că partea a doua este mai bună... Modalitățile de comunicare sunt diferite.

A.B.: *Ați simțit că mesajul ajunge la spectator?*

C.C.: Prima reacție a lui este că a rămas în sală până la final. Sunt spectacole la care în partea a doua sala e goală. Sunt săli și săli, public și public, îți dai seama după aplauze. Faptul că publicul vine și rămâne la spectacole este, indiscutabil, cel mai bun.

A.B.: *Se spune că v-ați format la școala din Brăila prin școala lui George Motoi. Unde v-ați continuat studiile?*

C.C.: Da, m-am format aici. Am continuat la Universitatea „Luceafărul" și mi-am dat licența la U.A.T.C., în 1998. George Motoi a fost inițiatorul acestei școli, de altfel, a și montat la noi în teatru și am și jucat aproape în toate spectacolele sale. În anul I și II, de bază pentru ABC-ul meseriei, ne-a fost Bujor Macrin, prin ceea ce făceam la clasă și pe scenă. George Motoi a lucrat efectiv cu noi la rolurile pe care ni le-a oferit, roluri importante, roluri grele. Am lucrat cu regizori importanți. Asta s-a întâmplat aici și nu știu dacă se mai întâmplă altundeva. Pentru noi a fost foarte bine.

Andreia BÂRSAN

„UȘI DESCHISE" LA U.A.T.C.

Anul III Actorie, clasa lect. univ. George IVAȘCU.
Scenă din ***Omoară-l pe aproapele tău*** de Mrożec

Foto:
Cornel DAVID

Oana BORȘ

S-au deschis din nou porțile

Pentru iubitorii de teatru, numele Studioului Casandra trimite gândul către acel moment de încărcătură unică: debutul. De-a lungul timpului, majoritatea studenților Facultății de Teatru, studenți din ultimul an, au făcut primul pas pe Scenă, au avut primul contact cu Publicul, aici. Acum, însă, la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale" cortina se ridică mai devreme. Chiar dacă nu cu riguroasă consecutivitate (căci legile tranziției suprimă uneori cel mai debordant entuziasm), de opt ani are loc *Săptămâna Ușilor Deschise.* O microstagiune a producțiilor de școală ce și-a redeschis anul acesta porțile, pentru a cincea oară, în perioada 25 februarie – 3 martie.

Corpusul se constituie din spectacole-examen ale studenților din anii I, II și III – actori, regizori, păpușari și marionetiști, coregrafi și, mai nou, din expozițiile scenografilor (secție aflată în al doilea an de ființare la U.N.A.T.C.). Ei se lasă descoperiți nu pe scenă, ci în spațiul obișnuit de lucru, spațiu al întrebărilor, al căutărilor de zi cu zi, al căderilor sau al reușitei. Fiecare an înseamnă încă o treaptă întru dobândirea limbajului specific al teatrului, o etapă de formare. Un fel de „traseu simbolic", un „labirint" în care am fost invitați să pătrundem și noi spre a-l înțelege. *Maîtres de cérémonie,* aceiași ca de fiecare dată: studenții teatrologi ai anului II. De la

concepție până la finalizare, *Săptămâna Ușilor Deschise* le aparține. Este examenul pe care ei îl susțin, un examen dificil, dar, în același timp, o experiență utilă, și spun asta nu cu subiectivitatea nostalgică a absolventului de Teatrologie, ci cu obiectivitatea celui care, ulterior, a profitat din plin de cele învățate în situații similare. Și echipei din acest an – Bianca Boitan (director), Aura Gaidarji (director executiv), Roxana Comes, Mădălina Bubu, Liudmila Stoica, Gabriela Mariș, Diana Bulboacă, Cristiana Gavrilă, Anca Mocanu, Raluca Ștefănescu, Nina Mocanu – i-a revenit misiunea de a crea imaginea evenimentului dându-i personalitate. Astfel, filonul principal a fost înconjurat de un program complex: lansări de carte (*Medeea în război cu timpul* de Olga Delia Mateescu și *Istoria dramaturgiei contemporane române* de Mircea Ghițulescu), prezentare de spectacole și documente despre arta teatrului contemporan reținute de memoria benzii video, ateliere de lucru. Atelierele, un reper important pentru privitor, au însemnat nu atât o exemplificare a tehnicii dobândite sau a calităților studenților, ci punerea în lumină a metodei de lucru din școală. De altfel, reușita fiecărei demonstrații în parte a depins de abilitățile profesorilor.

O radiografie a stării de fapt din învățământului teatral a fost făcută și în cele două colocvii desfășurate aici. Primul dintre ele, cu tema „Pedagogia artei teatrale azi" l-a avut drept moderator pe profesorul universitar și regizorul Ion Cojar, sărbătorit, în acestă săptămână festivă, pentru 70 de ani de viață. Cel de-al doilea, realizat în colaborare cu revista „Scena" și moderat de către regizorul Valeriu Moisescu și dramaturgul Dumitru Solomon, ambii profesori ai Universității, a adus în discuție poate cea mai importantă problemă a tinerei generații: „Debutul în Teatru în anii '90". O întâlnire dominată de tonusul pragmatic al realității, realitate pe care studenții, aflați sub mirajul speranțelor, nu o cunosc, încă, dar pe care, cu siguranță, o resimt din plin absolvenții ultimelor generații. Au declarat-o singuri cei prezenți, de altfel nume ce se găsesc frecvent pe afiș. S-a vorbit, așadar, despre dificultatea angajării într-un teatru, atâta timp cât nu este introdus sistemul contractului pe stagiune ori pe spectacol, sau atâta timp cât numele debutantului (este vorba de regizori) nu reprezintă un prezumtiv succes de casă; despre ce înseamnă inițiativa personală în acest caz și care ar fi greutățile întâmpinate. S-a pus întrebarea în ce măsură școala pregătește studenții în spiritul adaptării la sistemul actual concret, capabili de flexibilitate și în, același timp, în ce măsură mentalitatea celor din acestă domeniu este pregătită de a accepta compromisul; care este rolul profesorului în dirijarea începutului de drum. Probleme aruncate în discuție, nicidecum epuizate, marcând de fapt starea de șoc, de criză pe care o poate produce debutul sau, de ce nu, absența lui. La aceasta contribuie, aș adăuga, și suprasaturarea dată de numărul mare (dar nu întotdeauna cu acoperire valorică) al absolvenților din școlile de artă teatrală. Un adevăr ce transpare, din păcate, și din microstagiunea prezentată.

Spectacolele claselor de regie au pus în lumină drumul pe care studentul îl urmează spre învățarea „meseriei". Examenele din sesiunea de iarnă al anului I (an coordonat de către prof. univ. dr. Alexa Visarion) sunt examene extra-text, în care tinerii regizori devin, în același timp, și protagoniști și scenografi. Aurel Palade și-a ales personajul *XX* din *Emigranții* de Slavomir Mrożek, realizând o construcție a amănuntului, a detaliului de la elementul de decor la gestul caracterizant ce au marcat atmosfera și au trasat linia eroului: emigrantul sărac, preocupat doar de ideea strângerii unui ban. De fapt, un spectacol în care scenariul a avut o evoluție și o consistență dramatică în sine. Traian Șoimu, în *Bradley* din *Copilul îngropat* de Sam Shepard

a preluat însă o stare existentă, generată de relația mamă-fiu și a dus-o mai departe spre o acumulare de tensiuni, ce a venit ca o motivație plauzibilă pentru continuarea acțiunii. Mai puțin coerent a fost scenariul lui Peter Kerek construit în jurul personajului *Roberto Zucco* din piesa cu același nume de Bernard Marie Koltès.

Pentru studenții-regizori ai anului II (aflați sub conducerea prof. univ. Valeriu Moisescu), importanța exercițiului este dată de știința lucrului cu actorul în construcția relațiilor dintre personaje. Acesta a fost și dezideratul fragmentelor de spectacole *Stele în lumina dimineții* de Aleksandr Galin, regia Adriana Zaharia; *Lecția de engleză* de Natașa Tanska, regia Monica Gavrilaș. Alexandra Badea, în *Artă* de Yasmina Reza, depășește, însă, acest stadiu, gândul regizoral și comentariul având consistență, imaginea scenică, acuratețe, iar personajele, fine nuanțări în caracterizare. Meritul este, de asemenea, și al actorilor, studenți anul II (Adrian Anghel, Răzvan Oprea, Cătălin Paraschivescu), și al scenografei Ana Iuliana Popov (clasa lect. univ. dr. Adriana Raicu).

Bacantele de Euripide, regia Carmen Vidu, și *Povestea lui Nala și Damayanti,* o dramatizare după o legendă indiană în regia Cristinei Crăciun, au fost spectacolele prezentate de anul III (clasa prof. univ. dr. Cătălina Buzoianu). În producțiile de școală, examenele de regie pun de multe ori în valoare talentul unor actori. Așa s-a întâmplat de data aceasta cu Mădălina Ghițescu, a cărei evoluție în *Povestea lui Nala și Damayanti* și în *Stele în lumina dimineții* s-a făcut remarcată, devenind un nume al cărui drum ar trebui urmărit mai departe.

Claudia LIPAN

O zi în „Cetate"

Într-un anotimp în care „mugurii încep să crape ahtiați de lumină", Ușile Cetății s-au deschis larg, convingător, trăgând după sine și ferestre. Așa au ieșit la rampă oamenii Cetății, adică actori, regizori, păpușari, scenografi, coregrafi, profesori, teatrologi... Legați unii de alții cu improvizații ritmice, ateliere, colocvii, examene, lansări, public. De-al lor, de-al nostru din afara Cetății.

Când am intrat pe *Ușile Deschise*, Liviu Lucaci îi pregătea pe studenții de la Actorie pentru un antrenament de arta actorului. O serie de exerciții fizice privite dinafară, unde studentul actor trebuie să-și descopere zonele de inconfort, de neputință a corpului, a musculaturii. Fișate succesiv în memorie, pe parcursul relaxărilor inserate în exercițiu, aceste probleme sunt selectate și înlăturate. Relaxarea pentru un actor (apărută după un moment de tensiune maximă) îl ajută să câștige în libertate. Exercițiul dinamic (în special cel al mâinilor căutând un punct invizibil) dirijat către o lume exterioară mă provoacă să-mi amintesc de regula de aur a lui Grotovski, unde întregul corp se adaptează la mișcările impuse mental, la modul său de a fi. Liviu Lucaci permite actorului să își ascundă musculatura de care nu are nevoie și să lucreze asupra micilor câștiguri. Actorii au posibilitatea (prin exercițiu) să dea comenzi și semnale de încordare, tensiune, relaxare. Astfel, în timpul actului ludic, înainte de a intra în „stare", să-și controleze dinamica interioară. Orice limită fizică nu trebuie să apară ca o concentrare, ci ca o posibilitate de a decupla, a renunța la tot ceea ce histrionul a înregistrat pe foaia de analiză. Nu avem de-a face cu o luptă; este voința actorului de a fi încărcat cu energie, bună dispoziție, curiozitate, interes pentru sine.

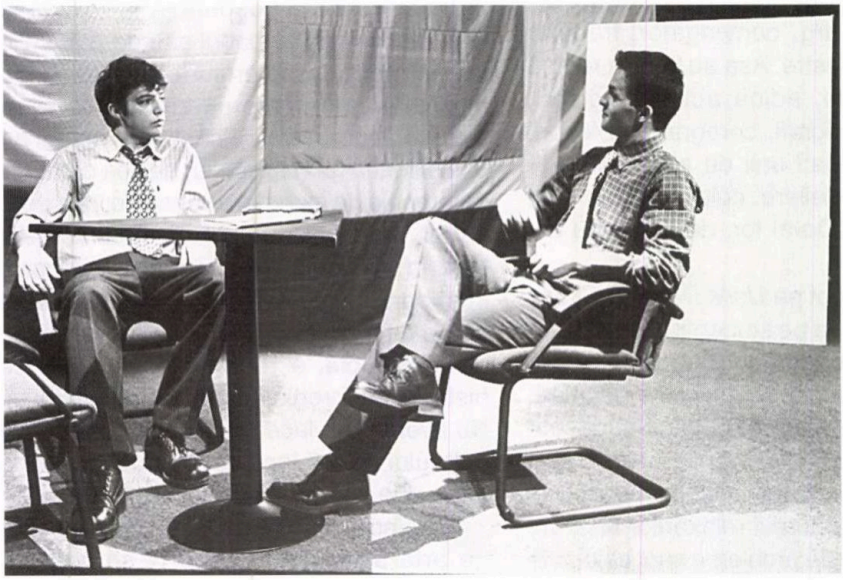
Am început ziua în Cetate cu un atelier de arta actorului și am vrut să vorbesc

despre el. Pentru că *Ușile Deschise* ne privesc pe noi toți, nu doar pe cei care duc la capăt meseria. Și e bine uneori, când intră în sala de teatru, să știe omul că înainte de a fi *Hamlet*, *Lopahin* sau *Mița Baston*, actorul își caută punctele de echilibru, învață să cadă fără durere, câștigă în legătura cu exteriorul și cu personajele cărora le dă viața.

Examenul pregătit de anul II Actorie (clasa profesorului Mircea Albulescu) a ținut în balanță o oră de joc. Balanța a înclinat când spre Cehov, când spre Mazilu, cu scene lucrate la clasă sub îndrumarea lui Alexandru Jitea și Dragoș Bucur. Pus la încercare în două modalități de dramaturgie, studentul a încercat să se apropie mai întâi de personajul exilat, frustrat, contrariat, al lui Anton Pavlovici Cehov. Grea încercare! Recunoaștem timiditatea, pașii mărunți, greutatea desprinderii de autor, dar se reușește apropierea de chipul și comportamentul fragil al eroilor. L-am remarcat pe Mihai Marinescu, un *Jigalov* într-o singură apariție scenică bazată pe text, matur și spiritual, dând replică lui Elias Perkin, mai puțin convingător. Alături de Raluca Botez, acesta din urmă reușește, însă, particularizarea avantajelor unui personaj străin de spațiul slav. Ela Mocanu este o *Nastasie Fiodorovna* îndrăzneață, arțăgoasă, fără prejudecata clasei sociale inferioare căreia îi aparține eroina.

Dacă Cehov nu lasă actorului timp și loc să respire, textul lui Mazilu își ridică, se pare, aripi de ceară precum fiul lui *Dedal*. Eroii lui nu caută, sau mai bine-zis, nu se caută pe sine; ei s-au încadrat deja într-un tipar și viețuiesc după regulile tiparului. *Don Juanii* – Ionuț Adăscăliței și Remus Vlăsceanu – se comportă infantil, colorându-și replicile cu acțiune. Cele două *Marii Magdalene* – Raluca Botez și Alina Floroiu – sunt hotărâte, copleșite de căință sau patimă, cu poftă de joc. Cel mai bun moment mi s-a părut a fi dialogul dintre *Olga* (Ela Mocanu) și *Emil* (Rolando Matsangos). Descurcându-se la fel de bine în lumea interioară a lui Cehov și în exteriorizările lui Mazilu, Ela Mocanu parcurge tensiunile liniștitei sale *Olga*, stârnind jocul partenerului de scenă care scapă de stângăciile primelor clipe.

Provocând un anume interes al actorului pentru sine, clasa profesorului Albulescu și-a ales bine textele. Libertatea omului sau îngrădirea lui neputincioasă scoate la iveală sacrificiul. Pentru întoarcere, pentru desprinderea ființei de lucruri, a actorului însuși. Actor de mâine!



Cătălin PARASCHIV și Răzvan OPREA în ***Artă*** de Yasmina Reza

TEATRUL NAȚIONAL DIN IAȘI

Florin MIRCEA

„Exigență și rigoare"

Florin Mircea este unul dintre actorii deosebit de înzestrați ai Teatrului Național din Iași. Și-a construit singur destinul, a înfruntat adversități ale naturii fizice, pe care le-a învins cu o îndârjită stăruință, nu și-a abandonat vocația și a luptat cu perseverență și energie să o împlinească. Poate că cea mai grea și valoroasă luptă a omului în viață e lupta cu sine, cu propriile slăbiciuni și defecte, de care devii conștient și încerci să le remediezi. O asemenea luptă presupune exigență, rigoare, forță morală și curaj pentru a le depăși. O asemenea luptă naște stimă și deschide, uneori, drumul spre performanță. Știu un caz când un actor foarte talentat a debutat în profesie cu o anume deficiență în rostire, o precipitare care făcea ca uneori vorbele să se rostogolească neinteligibil în frază. Cu luciditate, stăruință și exerciții repetate și-a corectat defectul, ajungând la performanțe uimitoare de dicție, vocea sa devenind un magic instrument care înfiora în acute și emoționa în șoapte – George Constantin.

Nu prea înțeleg ce-i aia „un actor de prestanță", de care vorbește domnul Florin Mircea. Dar dacă și o profesoară confirmă termenul, înseamnă că în școala superioară de teatru s-a făcut uz de el, delimitând o categorie de actori care altădată erau numiți altfel. Reținînsă, că dânsul nu mai e de mult și deloc actorul unei singure categorii, ci se încadrează, dacă ținem s-o facem, în termenul mai larg și mai promițător al actorului modern, disponibil pentru toate registrele, lucid, expresiv și elaborat. Reținca și la confratele craiovean Vasile Cosma, conturarea unei imagini prealabile a personajului în perioada de pregătire, care apoi prinde viață și-l subordonează oarecum pe interpret. Cât privește scepticismul domniei sale față de profilul modern al Teatrului Național din Iași, îl pun sub semnul unei amărăciuni subiective, în bună parte îndreptățită, dar nu comentez.

Premiul UNITER în 1996.

Constantin Paraschivescu: *Domnule Florin Mircea, cum ați ajuns actor?*

Florin Mircea: Destul de greu. Mi-am dorit asta încă de pe băncile liceului. Dar mă împiedicau niște deficiențe majore – defecte de dicție, eram cepeleag, peltic, aveam un glas care funcționa mai mult în acute, mergeam îngenuncheat, aveam șoldurile mai late decât umerii...Din cauza asta am dat de șase ori examen la I.A.T.C. în zece ani și abia a șasea oară am reușit. Am terminat liceul în 1959 și în 1969 am intrat la Institut. În toată această perioadă am făcut, bineînțeles, teatru de amatori.

C.P.: *Cine au fost profesorii dumneavoastră și ce metodă de studiu aplicau ei? Se mai folosea metoda lui Stanislavski, de pildă?*

F.M.: Eu, fiind îndrăgostit de teatru de prin anii cincizeci, după cum am spus, îl știam pe Stanislavski pe de rost. La Institut am avut șansa de a studia cu profesori ca maestrul Moni Ghelerter, șef de catedră, doamna Zoe Anghel-Stanca, conferențiar, și doamna Geta Angheluță, asistent. O catedră extraordinară din punct de vedere pedagogic, mai ales că fiecare avea un stil de lucru diferit. Metodele folosite atunci erau foarte aproape de metoda stanislavskiană, iar eu, fiind bine pus la punct cu ea, n-am avut nici un fel de probleme. Consider și acum că sistemul său ajută un actor să răspundă oricăror solicitări regizorale.

C.P.: *Cum ați corectat defectele?*

F.M.: Printr-o muncă asiduă. De fiecare dată când eram respins la Institut, mi se spunea de ce. Și căutam remedii la unul, la altul, mi s-au recomandat exerciții de dicție pe care le făceam empiric și unele în loc să mă ajute, mi-au dăunat. Lucrul cu creionul în dinți, de exemplu...se lucrează câteva minute până la o jumătate de oră; eu, în disperare, munceam foarte mult și foarte îndârjit, nu relaxat. Și asta a dus la încleștarea maxilarelor, pentru care a trebuit să folosesc apoi alte exerciții ș.a.m.d.

C.P.: *În compunerea lui* Jupân Fortunato, *de pildă, din* Gâlcevile din Chioggia, *cum ați procedat să-l faceți inteligibil și cu haz din bâlbâiala lui derutantă?*

F.M.: Faptul că am avut atâtea defecte de dicție pe care a trebuit să le corijez, m-a făcut să cunosc și să aprofundez acest mijloc de expresie al actorului, vorbirea. Fiecare defect are un mecanism și, odată cunoscut, e foarte ușor să-l reproduci. Pe Fortunato l-am creat în trei zile, pentru că fusese un actor înainte care, cu trei zile înainte de premieră, n-a mai venit la repetiții. Cunoașterea acestui mecanism al vorbirii, al deficiențelor de dicție... sunt oameni care pornesc foarte repede fraza și uită să o termine, se opintesc în cuvinte, e o opintire și o precipitare în același timp...cunoașterea, deci, m-a ajutat să sesizez ce e important; adică, să fie două-trei cuvinte care să dea înțelesul frazei și restul nu mai contează. Reliefând cuvintele importante, restul devine un paravan sonor care dă savoare rostirii fără să se piardă înțelesul frazei.

C.P.: *V-ați integrat ușor în colectivul Teatrului Național din Iași?*

F.M.: Surprinzător de ușor. La absolvire, în 1973, fostul director de atunci, regretatul Teofil Vâlcu, m-a văzut într-un spectacol la Casandra și m-a întrebat dacă vreau să vin la Iași, deoarece în urma plecării unui actor, era disponibil un post pe genul meu. Am avut oarecari ezitări, vroiam să mă duc în altă parte. În cele din urmă, am acceptat. Și am fost primit ca într-o familie. Erau marii actori din generația veche a Naționalului ieșean, bădia Sava (Costache Sava, *n.n.*), domnul Ion Lascăr care, cu toate că era pensionar, m-a solicitat să-i fiu partener la sărbătorirea celor 65 de ani de viață în *Căsătoria* de Gogol. Am jucat cu doamna Rela Ghițescu, am jucat cu Adrian Tucă, George Macovei, Valeriu Burlacu...Am învățat foarte mult de la ei. Eram, în același timp, destul de aproape de generația aflată în plină afirmare atunci la Iași: Sergiu Tudose, Violeta Popescu,

Petrică Ciubotaru, Dionisie Vitcu, la o diferență de numai șase ani. Și o parte dintre ei îmi spuneau: "Parcă ești de o viață aici!" Atmosfera era atât de plăcută, încât în primii ani așteptam cu toții să se termine mai repede concediul ca să ne putem întâlni. Prima zi de după concediu era o fericire, o bucurie generală. Astăzi, din păcate, nu mai e.

C.P.: *Ați pomenit de gen. Care era și care ar fi genul dumneavoastră, pentru că eu vă văd în mai multe...*

F.M.: Genul pentru care am fost adus și cu care m-am făcut cunoscut era actor de prestanță. Apropo de lucrul ăsta, un compliment deosebit mi l-a făcut doamna profesoară Ileana Berlogea care, văzându-mă în *Anecdote provinciale* unde jucam două roluri, a scris o cronică extraordinară despre mine și, întâlnind-o la puțin timp, m-am dus să-i mulțumesc: „Nu-mi mulțumi, Florine, pentru că eu te știam din Institut, unde jucai roluri de prestanță și, în momentul când te-am văzut, m-am uitat de trei ori în program să mă conving dacă ești într-adevăr tu." Nu m-a recunoscut!

C.P.: *Cum construiți un personaj, un rol? Ce date precumpănesc pentru dumneavoastră în pregătire?*

F.M.: Mă apropii de text cu o atenție extraordinară. În fiecare cuvânt, în fiecare virgulă, caut ceva care să dea pregnanță personajului, unicitate din punct de vedere al caracterului. Și caut să-mi creez o imagine, să-l văd. În momentul când ajung să-l vizualizez, personajul începe să aibă viața lui. Nu mă mai gândesc cum să gesticulez, cum să frazez, cum să acționez, imaginea capătă viață și gesturile nu mai sunt ale mele, sunt ale personajului, ale imaginii pe care am creat-o.

C.P.: *Ce roluri considerați că v-au marcat cariera?*

F.M.: Cred că în cariera unui actor fiecare rol constituie o etapă, o treaptă în evoluția lui. Eu am ținut și țin la toate rolurile. M-am simțit bine cu *Kalioșin*, cu *Anciughin* din *Anecdote provinciale* de Vampilov care mi-au adus premiul UNITER, cu *Naufragiatul* mare din *În largul mării* de Mrožek și cu Pepino din *Angajare de clovn* de Vișniec, care mi-a adus premiul pentru cea mai bună interpretare masculină la Festivalul teatrului scurt de la Oradea. Apoi, din aceeași dramaturgie a lui Vișniec, *Judecătorul* din *Spectatorul condamnat la moarte*, cu care am fost premiat la Timișoara. Roluri dragi mi-au fost și *Fortunato* din *Gâlcevile din Chioggia* și *Vecinul* din *Adunarea femeilor* de Aristofan, amândouă în regia lui Sandu Dabija, care m-au impus, ca să zic așa, în genul comic.

C.P.: *Ce roluri n-au venit, deși poate le-ați dorit cu ardoare?*

F.M.: Niciodată nu am spus că doresc un rol. E un fel de superstiție, pe de o parte: pe de altă parte, se știe că toți actorii își doresc rolurile pe care nu le pot juca. Mi-aș dori foarte multe roluri, dar e bine să ajung la ele prin opțiunea regizorilor, nu prin opțiunea mea.

C.P.: *Premiul UNITER din 1996 a fost o surpriză? Un stimulent profesional?*

F.M.: A fost o surpriză foarte mare și, bineînțeles, un stimulent. Surpriză, pentru că – așa cum am spus și la decernarea premiului – munca actorilor din afara Bucureștiului se face mai puțin cunoscută. Ne putem impune mai greu, mai ales în fața criticilor care văd premierele din București într-un orar, ca să spun așa, normal, pe când cele din țară sporadic și eventual în cadrul unor microstagiuni. Deci, munca noastră nu e văzută în continuitate și în totalitate. Bucuria a fost imensă, firește, pentru mine, deși în jur au existat și persoane reticente.

C.P.: *Sunteți un partener comod? Ce vă supără, ce așteptați de la relațiile cu partenerii?*

F.M.: Eu sunt foarte exigent. Îmi doresc să joc întotdeauna în compania unor actori buni, pentru că teatru nu se poate face de unul singur. Cel mai greu lucru pe scenă e să

joci de unul singur, să n-ai sprijin în partener – mi s-a întâmplat de câteva ori. Or, având un partener bun, un partener puternic, te sprijini – fiecare replică, fiecare relație, e o cărămidă pe care celălalt o pune pe cărămida servită de tine. Sunt exigent ca partener, căutând în același timp să-i ajut pe cei ce sunt alături de mine.

C.P.: *Dar în viață?*

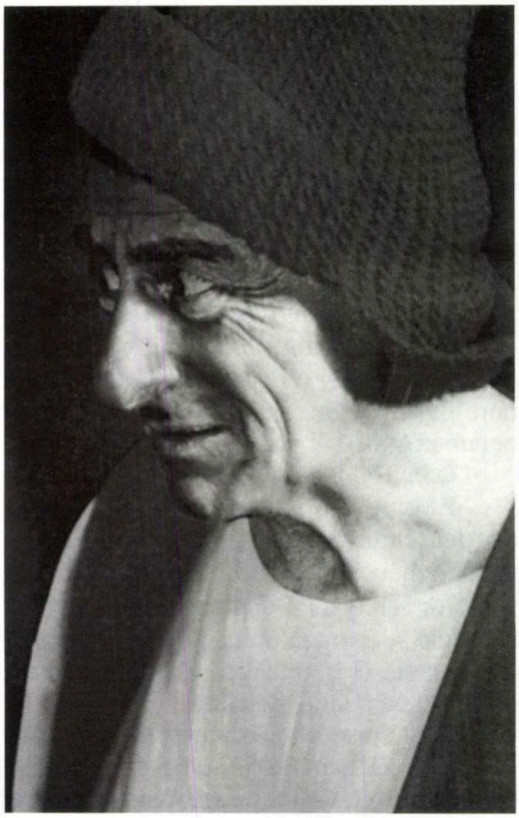
F.M.: Și în viață sunt la fel de exigent. Din cauza asta am destul de puțini prieteni. Cu toate că exigența mea se manifestă mai ales asupra celor care îmi sunt foarte aproape și foarte dragi. Cu oamenii care îmi sunt indiferenți nu sunt atât de exigent. Nu suport lipsa de seriozitate în muncă, mai ales în munca pe care o practic, nu suport minciuna, prostia și nepunctualitatea.

C.P.: *Cum e actorul modern pentru dumneavoastră? Cum l-ați defini?*

F.M.: Un actor pe care nu-l poți cataloga într-un anume gen. Un actor modern e un actor cu o rază foarte mare de abordare a personajelor. Practic, fără limite în puterea lui de creație. Și cu o putere de comunicare extraordinară.

C.P.: *Considerați că Teatrul Național din Iași este un teatru modern astăzi?*

F.M.: Teatrul Național din Iași a fost considerat întotdeauna, și chiar și acum, în oarecare măsură, un teatru conservator. Uneori pe drept, alteori pe nedrept. La ora actuală, în Teatrul Național e un schimb de generații care nu se face întotdeauna la parametrii cei mai înalți. Teatrul Național din Iași nu mai are actori de vârstă, cei mai în vârstă sunt actorii de 56 de ani, pe de o parte din cauza legislației, pe de altă parte din cauza sorții. Soarta a secerat înainte de vreme foarte mulți dintre actorii trupei ieșene, chiar înainte de a împlini vârsta de pensionare. A fost o vreme în care ne îngrozeam să auzim că ne-a mai dispărut un coleg, ne-a mai dispărut o colegă...Selecția tinerilor nu s-a făcut până acum cu discernământ și cred că e nevoie de o rigoare mult mai mare în ocuparea posturilor. Dacă o ducem tot așa, în curând Teatrul Național va fi numai cu numele și clădirea.



C.P.: *Care ar fi mesajul dumneavoastră, atunci, pentru tinerii actori?*

F.M.: Să învețe tot timpul. Meseria nu se învață în Institut, acolo se învață alfabetul meseriei. Meseria asta se învață până la pensionare sau până la ieșirea de pe scena vieții. E o meserie în care exigențele sunt foarte mari și fără o dăruire totală, fără a da prioritate profesiei în viața de fiecare zi, un actor nu va ajunge niciodată la rezultate. Mesajul: cei care vor să vină în Teatrul Național să vină pentru că vor să fie actori, nu pentru că vor să fie ieșeni. Teatrul se poate face pe orice scenă; dar unii vor să fie ieșeni și nu actori.

Constantin PARASCHIVESCU

Adi CARAULEANU

„În teatru, mereu este ceva de găsit, de perfectat."

Adi Carauleanu s-a născut la Calafat. A absolvit Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică din București, în 1981. Actor la Teatrul „Vasile Alecsandri" din Iași, unde a jucat peste 50 de roluri, majoritatea principale, între care *Treplev* din *Pescărușul* de Cehov, direcția de scenă Irina Popescu Boeru; *Eurites* din *Socrate* de Dumitru Solomon, regia Nicolae Scarlat, rol care i-a adus „Premiul tinereții" la Festivalul Național de Teatru, București; *Lagrange* din *Cabala bigoților* de Bulgakov, o montare de Horea Popescu; *Robespierre* din *Robespierre și regele* de D.R. Popescu; *Achen* și *Urnița* din *Teibele și demonul ei* de I. Singer și *Trofimov* din *Livada de vișini* de Cehov, regia Alexander Hausvater. A publicat două volume de versuri. Din 1997 este director artistic al Teatrului Național „Vasile Alecsandri" din Iași.

Costin Manoliu: *În ce împrejurări ați ajuns la Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași?*

Adi Carauleanu: La absolvire, în 1981, am ales Teatrul „Victor Ioan Popa" din Bârlad, pentru că la acea oră eram căsătorit cu o colegă din București. În 1984, ar fi trebuit să mă întorc la București. Aveam și o propunere. Cu ocazia *Colocviilor de regie* care aveau loc la Bârlad, doamna Sanda Manu mi-a zis că mă va susține pentru a fi cooptat în trupa Naționalului din București. Nu s-a întâmplat așa, pentru că după o premieră de-a mea, am cunoscut o actriță – actuala mea soție, Doina Deleanu – și în timpul unei vizite la Iași, întâmplător sau nu, poate Dumnezeu a aranjat asta, în aceeași zi se dădea concurs la teatru. Am concurat și eu, am fost admis și am rămas la Iași.

C.M.: *A existat un moment în care ați simțit că vocația dumneavoastră a început să se împlinească?*

A.C.: În teatru, mereu e ceva de găsit, de perfectat. Asta e marea lui frumusețe. Înaintașii noștri spuneau că actorul are de jucat cel mai important rol atunci când moare.

C.M.: *Ați trăit eșecul în cariera dumneavoastră?*

A.C.: Da. Am mirosit eșecul și e cumplit. Nimeni nu vrea să treacă prin eșec. Lucrul la un spectacol e la fel de pasionant, de greu și atunci când se ajunge la eșec. Numai actorul știe ce-i în sufletul lui după un rol care nu i-a ieșit cum dorea. Ce e de făcut? O iei de la capăt.

C.M.: *O cronică nefavorabilă poate influența traiectoria profesională a unui actor?*

A.D.: Da. Mai ales când actorul e la început de carieră. Întotdeauna m-am întrebat dacă trebuie să accept gândurile unui specialist despre munca mea. Când sunt lăudat cu argumente, mă bucur că există cineva care să-mi aprecieze efortul. Când sunt criticat, de multe ori îmi spun că respectivul cronicar n-a înțeles spectacolul, personajul etc. Cred că e bine ca cineva să observe ceea ce facem. Aș vrea ca prin ceea ce scriu criticii de teatru să ajute actorul, spectacolul, fenomenul teatral, să formeze gustul publicului. Cred că oricine scrie despre teatru trebuie să fi asistat măcar la câteva repetiții pentru a putea înțelege ce se întâmplă în procesul de realizare a unui spectacol și apoi în reprezentația de pe scenă, în fața publicului.

C.M.: *Ce înseamnă pentru actorul Adi Carauleanu un rol bun?*

A.C.: Cel care îmi oferă ocazia să explorez cât mai mult, să descopăr cât mai multe nuanțe ale existenței umane. E frumos să descoperi lumea prin artă. Ani de zile m-am gândit la *Mercutio* din *Romeo și Julieta* de Shakespeare. Nu l-am jucat și acum e cam târziu.

C.M.: *Publicitatea poate impune, poate „fabrica" un actor?*

A.C.: Da. Dar nu știu dacă e bine sau rău. E bine să ai pe cineva care să se ocupe de promovarea muncii tale, pentru ca tu, actor, să ai grijă doar de menirea ta. De multe ori, însă, publicitatea îl poate arunca pe actor într-un fals. Corect, cinstit, ar fi ca actorul să urce pe scenă, publicul să vină să-l vadă și aplauzele de la final să fie recompensa a ceea ce el a oferit în acea seară, fără influența unei reclame, a unei emisiuni de televiziune, a unui film în care a fost văzut. Dar acest lucru nu e posibil. Nu e ușor de disociat între valoare și popularitate.

C.M.: *În „Livada de vișini" jucați rolul* Trofimov. *Cum v-ați împăcat cu viziunea regizorală aparte pe care a avut-o Alexander Hausvater?*

A.C.: Din fericire nu a fost prima oară când am lucrat cu Alexander Hausvater, așa că n-am fost luat prin surprindere. A fost o muncă titanică. Pentru mine *Trofimov* a fost un personaj necunoscut, pentru că în viziunea lui Hausvater el nu mai e exponentul celor cu idei socialiste, utopice, ci un neputincios, ca mai toate personajele lui Cehov și totodată un om cu o mare bucurie de a trăi, de a împărtăși noul. E cel care dă sfaturi, care are idei pe care nu le va putea pune vreodată în practică. Cu Hausvater am explorat un univers întreg. Metoda lui – de a-ți da o mie de posibilități și apoi de a te lăsa singur să ajungi unde trebuie pentru a transmite publicului mesajul spectacolului – îți îmbogățește experiența de actor și, apoi, existența umană. Desigur, și ca director artistic al teatrului, m-am întrebat: rezistă textul lui Cehov la un experiment de tip Hausvater? Răspunsul: da. E un alt ritm, fără ca mesajul piesei lui Cehov să fie alterat. Hausvater ne pune pe o sfoară la o mie de metri înălțime și zice: „Treceți dincolo". În spectacolele jucate până acum, am reușit să trecem fără a cădea.

C.M.: *Care sunt criteriile dumneavoastră atunci când alegeți piesele ce urmează a fi jucate în teatru?*

A.C.: Întotdeauna ne-a interesat varietatea textelor și valoarea lor. Nu pot lipsi textele clasice. La Sala Studio, încercăm o stagiune cu texte românești contemporane. Vrem să oferim o șansă tinerilor dramaturgi români. Proiectele sunt: *Revin creierele călătoare* de Cătălin Mihuleac, *Circul Mateo* de Adrian Lustig în regia lui Dan Vasile, *Manualul întâmplător* de Ștefan Agopian. De asemenea, va fi pusă în scenă o piesă de Radu Macrinici, care n-a fost încă stabilită.

C.M.: *Sunteți director al Teatrului Național din Iași de patru ani. Care au fost împlinirile și neîmplinirile în această perioadă?*

A.C.: Împliniri au existat. Nominalizările pe care spectacolele și actorii teatrului le-au avut cu ocazia Premiilor UNITER, prezența la Festivalul Național de Teatru de la București, la Festivalul Internațional de la Sibiu, la Festivalul Internațional de la Piatra-Neamț sunt o dovadă că s-au făcut multe lucruri bune. De asemenea, cred că „atragerea" lui Alexander Hausvater în teatrul nostru a însemnat un câștig real și a revigorat trupa. Neîmplinirile sunt de ordin personal. Cred că mi-am făcut câțiva dușmani în teatru și asta e o mare durere pentru mine. Teatrul, cel de pe scenă, rămâne o minune a lumii. Ce se întâmplă în spatele scenei, în instituția teatrală, mă întristează și nu se potrivește deloc cu felul meu de a percepe lumea și relațiile umane.

C.M.: *Există conjuncturi exterioare teatrului, evenimente, mode, care influențează repertoriul teatrului sau maniera de a face un spectacol?*

A.C.: Da. Și influențele pot fi pozitive sau negative. De exemplu, spectacolul nostru cu *Livada de vișini* a fost construit în ideea de a fi racordați ritmului vieții de acum, de a ține cont de modificările care au apărut în felul în care publicul de azi percepe un spectacol. Cehov e universal, nu e doar al Rusiei și sfârșitului de secolul XIX. Încercările de a descoperi lucruri noi au cu siguranță legătură cu ceea ce se întâmplă în lume în momentul de față. În textul lui Cătălin Mihuleac, *Revin creierele călătoare*, e vorba despre puterea presei, de influența pe care o are. Teatrul e un fenomen viu, mereu în legătură cu ceea ce se întâmplă în afara lui.

C.M.: *Care sunt spectacolele pe care Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași le propune publicului în stagiunea 2000–2001?*

A.C.: La ora actuală jucăm *Livada de vișini* de Cehov; *Teibele și demonul ei* de I. Singer, *Roberto Zucco* de Bernard Marie Koltes, în regia lui Alexander Hausvater; *Strigoii* de Ibsen, direcția de scenă Ovidiu Lazăr; *Tartuffe* de Molière, montat de Petru Vutcărău; *Chirița* de Vasile Alecsandri, „o proprietate" a Naționalului din Iași. La Sala Studio: *Elisabeta I* de Paul Foster, direcția de scenă Irina Popescu Boeru; *Fata fără zestre* de A.N. Ostrovski și *Cine ajunge sus la fix* de Dumitru Solomon, ambele în regia lui Nikolov Perveli Vili; *Pelicanul* de Strindberg, montat de Dan Vasile; *Omul care aduce ploaia* de Richard Nash; *Mașina de vânt* de Constantin Popa în regia autorului.

C.M.: *Ce simte un actor după ce aplauzele încetează la finalul spectacolului?*

A.C.: Aplauzele sunt punctul culminant. Atunci zbori printre nourași, întâlnești îngeri, le faci cu mâna, ei îți zâmbesc, după care cazi pe pământ, te duci să bei o bere și a doua zi o iei de la început.

C.M.: *Nu de mult ați publicat un al doilea volum de versuri cu multe poezii dedicate actorilor, colegilor dumneavoastră.*

A.C.: Dedicația este: „Prietenilor mei, oamenii". Cineva mi-a spus că are o undă de ironie. Cu atât mai bine. Colegii mei actorii m-au împins de la spate, acum câțiva ani, ca să public primul meu volum de versuri, care cuprinde de fapt poezii dedicate lor, în care am încercat să surprind felul lor de a exista artistic în viață. Recent, am recidivat, cu un volum inspirat tot de colegii mei.

C.M.: *Ne puteți deconspira un astfel de gând adresat unui coleg.*

A.C.: Am scris o poezioară dedicată unui coleg foarte drag nouă, Adrian Tucă, un mare actor care s-a prăpădit. „Un clovn / mergând cu colindul la Dumnezeu / Și acesta / primindu-l".

Costin MANOLIU

Ștefan OPREA

Un proces de exorcizare

Se poate elibera omul de trecutul său? Poate alunga umbrele care îl urmăresc și-i întunecă viața? E bine să uite și să ierte pentru a putea duce o existență normală? Mai poate asculta *Paulina Salas* muzica lui Schubert fără ca aceasta să-i reînvie momentele de violență, de umilință și degradare la care a fost supusă? Acestea sunt întrebările pe scheletul cărora Ariel Dorfman își construiește piesa – o piesă despre teroarea din perioada dictaturii chiliene. Iar la întrebările care se desprind din textul dramatic scriitorul adaugă altele, în caietul de sală, prin care vrea, desigur, să-i ajute pe autorii spectacolului în interpretarea piesei sale: „Cum se poate spune adevărul, dacă masca pe care am adoptat-o ajunge să se identifice cu chipul nostru? Cum să știm dacă memoria ne salvează sau ne înșală? Cum să ne păstrăm inocența în mijlocul unei lumi rele și corupte? Îi putem ierta pe cei care ne-au provocat daune ireparabile?".

Răspunsurile trebuie să le dea spectacolul. Și le dă. Regizorul Petru Vutcărău le-a format în mod expres în același caiet-program (ele sunt formulate clar în spectacol): „E foarte greu să știi să ierți, să poți ierta; dar e foarte important s-o faci. Cineva spunea că dragostea va salva omenirea, eu aș mai adăuga: *și iertarea*".

Așadar, să iertăm ca să putem trăi; să iertăm pentru a pune capăt urii și violenței; să iertăm pentru ca viața noastră să nu devină un șir nesfârșit de răbufniri, pentru ca lumea aceasta să nu se transforme într-un infern continuu. Să ne umplem sufletele de milă creștină pentru a putea recuceri dragostea!

Pledoaria regizorului are susținere în text, căci Dorfman lasă multe porți deschise în acest sens. Porți deschise, dar și glisante în aceeași măsură; încât spectacolul ar fi putut da și răspunsuri exact opuse, dacă regizorul s-ar fi situat pe poziția intransigenței vindicative. Nu a făcut-o și, într-un fel, trebuie înțeles: într-o lume contemporană bulversată de violență, de vindicții fără sfârșit, de ură etc., Petru Vutcărău – cu riscul de a fi amendat, de a i se reproșa împăciuitorismul – încearcă să redescopere umanitatea pierdută a omului, să-i reamintească uitatele precepte morale, să-i întoarcă fața spre iertare și iubire. Sigur că e un proces complicat și spectacolul chiar asta este: un proces de exorcizare; ca să uiți trecutul, ca să te poți elibera de fantasmele lui trebuie să te confrunți cu ele și să le învingi. *Paulina Salas* – victimă a perioadei de dictatură – își întâlnește, într-o noapte torționarul și singurul ei gând e să-l ucidă; dinte pentru dinte, ochi pentru ochi.

Dramaturgul însă ambiguizează situația, sporind astfel dramatismul: *Paulina* pare a fi bolnavă, cu nervii zdruncinați, deci fără luciditatea necesară unei asemenea decizii, iar torționarul pare a fi și a nu fi cel bănuit. Multe semne (profesiunea de medic, vocea, luciul și mirosul pielii, caseta cu muzică de Schubert) îl acuză; femeia e sigură că îl recunoaște. El însă neagă și se comportă ca o victimă a demenței femeii. Între cei doi, soțul *Paulinei* – avocat, tocmai numit în comisia de anchetare a crimelor petrecute cu 15 ani în urmă – încearcă un balans al rezolvării fără violență: să cercetăm crimele petrecute, dar să nu-i arătăm pe criminali. Asistăm la un proces ad-hoc, foarte complicat, în care psihologiile de călău și

victimă, de vinovat și nevinovat se dezvăluie într-o tensiune dramatică acută, în care adevărul și aparența adevărului câștigă alternativ prim-planul confruntării. În tot acest proces, femeia parcurge spinosul drum al curățirii de mizeriile care i-au maculat ființa, se eliberează; scena zguduitoare a vomei e metafora esențială a deznodământului. Epuizată de această noapte de coșmar, ea nu are puterea să-l ucidă pe fostul (presupusul) torționar.

Este o victorie a rațiunii sau a milei creștine? Dar nu mai are importanță; important rămâne faptul că totul a fost dezvăluit, că lumea a aflat ce s-a petrecut în tragica perioadă și a înțeles de ce este în stare omul sub imperiul urii și al violenței; dacă este suficient *a afla* și *a înțelege* rămâne la judecata spectatorului.

Petru Vutcărău și-a construit spectacolul cu minuțiozitate și coerență ideatică, mizând inteligent pe jocul ambiguității și conducând dezbaterea spre deznodământ prin hățișul de acuzații și mărturisiri (reale sau false?), de apeluri la clemență și toleranță, de învinuiri și dezvinovățiri, de izbucniri și temperări ale mâniei, de pierderi și regăsiri ale puterii de judecată – adică prin situații și stări cărora a știut să le dea măsura cea mai potrivită pentru a obține tensiunea și cursivitatea dramatică reclamate de datele textului.

Având o remarcabilă putere de sinteză, el a reușit să conjuge strâns disponibilitățile interpretative ale actorilor, să pună în valoare spațiul de joc ofertant creat de Axenti Marfa (cu rafinamente plastice și ingenioase sugestii de dinamică scenică), totul inundat de o muzică în spiritul febril al dezbaterii – muzică în care prim-planul este ocupat de *Fata și Moartea* de Schubert.

Început lejer, cu o scenă de familie aparent fericită, spectacolul capătă un crescendo dramatic permanent, atingând puncte de maximă încordare – în care ideile explodează în replici și situații-limită, în care glonțul răzbunării e gata să țâșnească de pe țeavă și în care, în sfârșit, femeia – fosta victimă, acum în postură de judecătoare gata să-l condamne la moarte pe fostul (sau presupusul) torționar – cedează, renunță, învinsă de propria-i rațiune. Acesta pare a fi finalul spectacolului și publicul e gata să aplaude. Regizorul adaugă însă un foarte scurt codicil din care reiese că, în urma procesului de exorcizare, femeia și-a recăpătat echilibrul sufletesc; cuplul familial și-a regăsit liniștea. Iar fostul (sau presupusul) torționar, liber, îi privește de la distanță: cu reproș pentru ceea ce i s-a întâmplat sau cu recunoștință pentru iertarea obținută?

Pentru Tatiana Ionesi rolul *Paulinei Salas* marchează apogeul carierei. I-am bănuit întotdeauna disponibilitățile dramatice deosebite, dar nu i le-am văzut niciodată atât de deplin puse în valoare ca acum. Ea parcurge cu mare siguranță o partitură dificilă, păstrând mereu echilibrul fragil al personajului între raționalitate și bănuiala de tulburare nervoasă; oricum, o psihologie răvășită, bântuită de fantasme, marchează decisiv personajul și actrița își asumă această psihologie cu o convingere impresionantă și cu mijloace actoricești sigure. De la feminități agreabile și incitante, la paroxismul izbucnirilor, al exploziilor vindicative, evoluția ei are coerență și logică, motivații subtile și iradianță. Miezul dramatic al spectacolului e al ei și ea îi dă consistență emoțională și vigoare rațională. În rolul lui *Ricardo Miranda*, Florin Mircea e, ca întotdeauna, exact, riguros în urmărirea logicii personajului, purtându-l pe acesta de la afabilitatea inițială, la spaimele și dezvinovățirile ulterioare – totul colorat discret de ambiguitate: este sau nu este *Ricardo* torționarul de ieri al *Paulinei Salas*? Un personaj pe muchie de cuțit, păstrat ca atare de actor cu abilitate.

Într-o situație dificilă se află *Gerardo*, personajul interpretat cu distincție și nerv

de Sergiu Tudose. El e soțul iubitor al femeii-victimă și, în același timp, membru al comisiei care anchetează crimele de altădată. Ca soț trebuie să-și salveze dragostea și căsnicia, deci ar trebui să fie alături de soția sa în acțiunea ei vindicativă. Ca om al justiției trebuie să respecte rigorile legii. Sfâșierea între acest doi poli dă măsura dramatismului cu care Sergiu Tudose își încarcă personajul într-o evoluție scenică de un dinamism interior impecabil.

Fecioara și Moartea este un spectacol de o actualitate frapantă.

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași – Fecioara și Moartea **de Ariel Dorfman. Traducerea: Sebastian Bujor și Jorge E. Gonzales Contreras. Regia: Petru Vutcărău. Scenografia: Axenti Marfa. Cu: Tatiana Ionesi, Sergiu Tudose, Florin Mircea. Spectacol realizat în colaborare cu Ambasada Republicii Chile și cu Centrul Cultural al Americii Latine și Caraibelor. Data premierei: 9 martie 2001.**

PESCĂRUȘUL – o nouă viziune

Am văzut multe spectacole cu *Pescărușul* lui A.P. Cehov – unele foarte bune, realizate de regizori importanți și cu distribuții mari; cel mai bun rămâne, pentru mine, spectacolul Cătălinei Buzoianu, de la Teatrul Mic din București.

Dar iată, în actuala stagiune a Teatrului Național „Vasile Alecsandri" din Iași, un spectacol cu aceeași piesă, în regia actorului Vitalie Bichir și cu interpreți foarte tineri – studenții anului IV de la Facultatea de Teatru a Universității de Arte „George Enescu" din Iași (clasa: Cornelia Gheorghiu, Emil Coșeru). Spun de la început și fără nici o reținere: un spectacol minunat, de o frumusețe pură, novator ca viziune regizorală și interpretare, propunându-ne gândirea tinerei generații de creatori – generația secolului XXI. Renunțând la toate poncifurile teatrale, despărțindu-se de manierele tradiționale, regizorul și interpreții mizează pe capacitatea lor de invenție scenică, de spontaneitate, de expresivitate juvenilă (în cel mai frumos înțeles al cuvântului), de sinceritate netrucată, venind în întâmpinarea gustului unui public deschis spre noutate. Din acest punct de vedere, ei sunt în acord absolut cu Cehov care, chiar în această piesă, afirmă că teatrul contemporan e numai rutină și prejudecată și că e nevoie de *forme noi*.

Vitalie Bichir – care și-a dovedit disponibilitățile creatoare și în alte încercări anterioare – își afirmă, din ce în ce mai sigur, calități regizorale surprinzătoare, intuiții de mare originalitate, capacitate inedită de lectură a textului dramatic și de expresie scenică foarte plastică și dinamică. În cazul *Pescărușului*, el a demontat textul cehovian și l-a remontat după o logică proprie, fără a-i afecta spiritul, poezia, emoția, fără a lăsa în afară nimic din ceea ce a vrut Cehov să spună, păstrând întregi caracterele și relațiile, atmosfera și conflictele, psihologiile și tensiunea internă a tramei. Totul este însă curățat de orice încărcătură inutilă – de la costumația personajelor la decor și de la mișcare la rostirea replicilor. Costumația e minimă, lăsând trupurile tinere ale actorilor să-și etaleze frumusețea și prospețimea, iar decorurile lipsesc cu desăvârșire; în scenă –

doar zece scaune şi un cearşaf alb, dar nici o clipă ea nu pare goală, căci spaţiul dramatic primeşte consistenţă de la actori, din dispunerea lor în scenă. Este aici un model de folosire a corpurilor în locul obiectelor cu care scenografia tradiţională umple, de regulă, spaţiul scenei. Scena însăşi nu e cea italiană, nu e limitata „cutie cu iluzii", închisă, despărţită de public prin proscenium, ci un spaţiu deschis, care primeşte sensul nelimitării tocmai prin nelimitarea dinamicii trupurilor. Aşadar, decorul uman face inutilă orice altă mobilare a spaţiului dramatic.

Niciodată personajele acestei piese nu mi s-au părut atât de vii, de animate de flacăra pasiunilor, dorinţelor, tristeţilor lor. Ele vorbesc mult, râd, plâng, cântă, dansează, se zbuciumă, se chinuiesc în efortul de a se înţelege şi suporta, de a se descoperi, de a-şi înfrunta destinul. Niciodată nu am văzut folosit mai judicios şi mai plin de sens *simbolul pescăruşului*. De obicei, pasărea împuşcată era chiar o pasăre (reală sau de recuzită) adusă şi aruncată la picioarele *Ninei Zarecinaia*. Vitalie Bichir a creat un personaj de o frumuseţe fascinantă, care se implică în acţiune, îi veghează, îi însoţeşte pe *Kostea Treplev* şi pe *Nina* în acţiunile lor, se contopeşte cu ei în unele momente, iar aceştia îşi asumă destinul lui – asumare care e însăşi esenţa piesei cehoviene. Felul cum se realizează în scenă această splendidă metaforă este tulburător; e ca şi cum un poet inspirat ar spune cea mai frumoasă poezie despre viaţă şi moarte, despre aspiraţia spre taina creaţiei desăvârşite – aspiraţie care e atât a lui *Treplev*, cât şi a *Ninei* – cu nuanţări diferite pentru fiecare: *Treplev* se prăbuşeşte sub apăsarea imposibilităţii de a atinge absolutul râvnit, iar *Nina* acceptă jertfa compromisului şi a rutinei de dragul artei sale.

Jocul actorilor-studenţi e tineresc, viu, dinamic, nuanţat de o mare sinceritate, acurateţe a mişcării şi rostirii; vocile lor sunt curate, intonaţiile sunt când calde, când tăioase, când sfâşietoare. Meritul e al întregii echipe, care se prezintă omogenă, asigurând unitatea de ton şi de stil a spectacolului. Distincţiile sunt greu de făcut într-o asemenea situaţie. Totuşi, Marius Manole impune un *Kostea Treplev* răvăşit de dramatismul aspiraţiei lui, de neînţelegerea celor din jur şi de propria-i imposibilitate de a-şi realiza sau măcar de a-şi înţelege până la capăt sensul aspiraţiei. O foarte sensibilă prezenţă scenică este Ionela Hanganu în rolul *Pescăruşului* – personaj-metaforă, cum spuneam, inventat de regizor. Senzaţia de zbor, de pasăre-destin pe care actriţa o conferă personajului prin întreaga ei evoluţie, modul în care se implică în relaţia scenică, sporind dramatismul conţinut al celorlalte personaje, sunt cu adevărat demersuri inedite – regizorale şi interpretative. Cristian Popa în rolul lui *Trigorin* şi Emilian Oprea în rolul *Doctorului Dorn* evoluează cu distincţie, colorându-şi personajele cu nuanţe exacte. Sunt două roluri excelent interpretate. Încă o menţiune specială mai facem: Elena Andron în rolul *Maşei*. Adânca tristeţe a personajului – decurgând din dureroasa neîmplinire a iubirii pentru *Kostea* şi din acceptarea deznădăjduită a căsătoriei cu modestul *Medvedenko* – are, în interpretarea actriţei, profunzime, fior dramatic autentic.

Evoluţii bune, dovedind exacta înţelegere a psihologiei şi stării dramatice a personajelor au Florentina Ţilea (*Nina*), Ludmila Filip (*Arkadina*), Liviu Pintileasa (*Sorin*), Luiza Mălăşincă (*Polina*), Marius Năstruşnicu (*Şamraev*) şi Alin Florea (*Medvedenko*).

Ideea conducerii Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi de a prelua pe afişul său acest spectacol a fost excelentă, căci astfel poate fi văzut de toţi adevăraţii iubitori de teatru.

INTERVIU

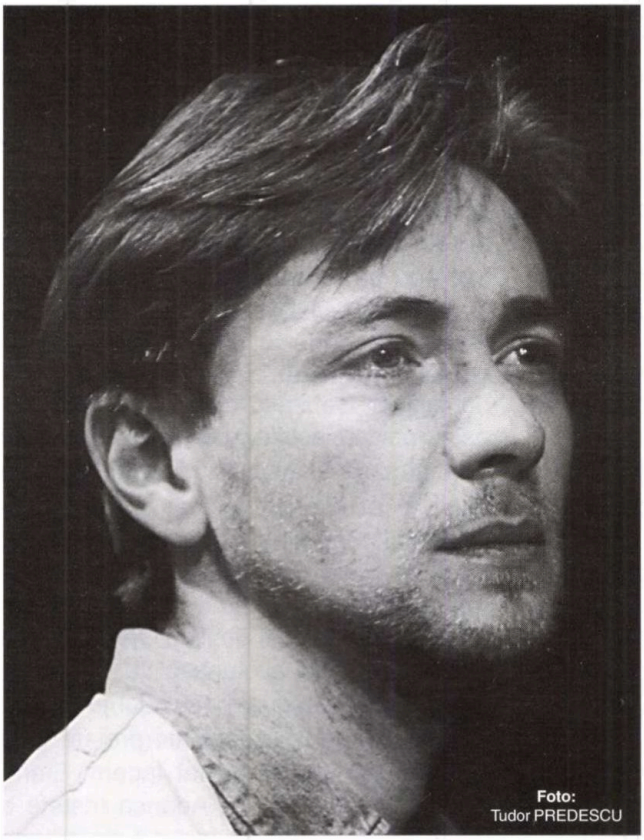


Foto:
Tudor PREDESCU

Yuri KORDONSKY

„Venirea mea la București parcă ar fi o întoarcere acasă"

Yuri Kordonsky, regizor și actor la Malâi din Sankt Petersburg, a fost invitat de direcția Teatrului „L.S. Bulandra" să monteze spectacolul *Unchiul Vania* de A.P. Cehov. S-a născut la Odesa, în 1966, unde a absolvit Universitatea, Facultatea de Matematică. În 1989 a intrat la Academia de Teatru din Sankt Petersburg, Secția actorie și regie teatru și film, Facultatea de Regie, clasa profesorului Lev Dodin. A jucat în câteva spectacole mari, dintre care *Gaudeamus*, prezentat și la București, acum șase ani, în cadrul Festivalului Uniunii Teatrelor din Europa. Activitatea regizorală include producții realizate la Sankt Petersburg, dar și la Classika Theatre din Washington DC. În ultimii ani a participat la *work-shop*-uri organizate în Spania și Germania de Uniunea Teatrelor din Europa pentru tineri actori. A susținut, la Sankt Petersburg, un atelier de creație pentru tineri regizori din teatrele membre ale aceleiași Uniuni.

În *Unchiul Vania* au fost distribuiți actorii Horațiu Mălăele, Victor Rebengiuc, Mariana Mihuț, Irina Petrescu, Cornel Scripcaru, Ana Ioana Macaria, Ionel Mihăilescu, Anca Sigartău, Andreea Bibiri, Șerban Pavlu și Marius Chivu. Decorurile și costumele la spectacol poartă semnătura scenografei Elena Dmitrakova, de asemenea din Rusia.

Maria Sârbu: *Sunteți discipolul lui Lev Dodin, montați și jucați pe scena teatrului pe care îl conduce acest mare regizor. După experiența cu actorii ruși și actorii americani, cum este să lucrezi cu actorii români, cum vă simțiți în anturajul lor?*

Yuri Kordonsky: Sunt din Odesa și venirea mea la București parcă ar fi o reîntoarcere acasă. Nu am sentimentul că mă aflu într-un loc nou. În Sankt Petersburg m-am stabilit fiind deja om matur, dar vă mărturisesc că în 12 ani nu m-am adaptat iernilor din orașul de pe Neva. Le suport foarte greu. Referitor la experiența mea cu actorii americani, aceasta diferă mult de experiența pe care o am cu actorii ruși. România, însă, este mult mai aproape de ceea ce facem noi la Malâi Teatr. Europa este pătrunsă, într-un fel sau altul, de tradiții asemănătoare, iar America este îndepărtată de teatrul european, pe care îl cunoaște foarte puțin, deși manifestă interes, de exemplu, pentru școala rusă de teatru.

Americanii au convingerea, totuși, că teatrul lor este construit după sistemul Stanislavski și că ei păstrează curat acest sistem. În realitate, nu e chiar așa. Altele sunt acolo principiile ritmului de lucru la spectacol, adică se montează foarte repede. Influența comercială.

M.S.: *Jucați și montați spectacole într-un teatru prestigios. Pledați pentru teatrul de repertoriu sau pentru teatrul pe proiecte?*

Y.K.: În Rusia există în prezent aceleași probleme privind reforma în instituțiile de spectacol, dar toate încercările de a reforma teatrul nu au dat rezultate. Cred că ar fi foarte rău, sau chiar o catastrofă, dacă vom pierde teatrul de repertoriu. Vom pierde în general teatrul.

M.S.: *Cum a fost trecerea de la informatică la actorie și regie?*

Y.K.: Sângeroasă, aș spune. De fapt, totul a început la 10 ani, când am jucat într-un film pentru copii, după care au urmat și altele. Când am intrat la Facultatea de Matematică a Universității din Odesa eram sigur că mi-am ales în viață calea cea dreaptă, dar m-am plictisit repede. Am început să frecventez teatrul studențesc, formând chiar o trupă a mea. Am participat și la emisiunile televizate ale Clubului celor veseli și ingenioși (KVN), foarte populară la televiziunea unională din fosta URSS. Ne numeam „gentlemenii din Odesa". Unii dintre foștii mei colegi fac *show*-uri la televiziune, alții au plecat în străinătate, iar eu m-am întors din drum, alegând arta teatrală. Pentru părinți a fost neașteptat. Doar două luni am lucrat ca programator. În acel moment știam deja multe despre teatru, citeam, văzusem și spectacole la Moscova, Petersburg, mergeam special să le văd în timpul vacanțelor. Știam că Lev Dodin forma, în 1989, o promoție. Am intrat din primul an la regie, terminând astfel, în 1995, cea de-a doua facultate.

M.S.: *Cum ați ajuns să montați „Unchiul Vania" la Teatrul „L.S. Bulandra"?*

Y.K.: Am cunoscut-o pe Cătălina Buzoianu în Germania, unde conducea un seminar al tinerilor artiști din teatre-membre ale Uniunii Teatrelor din Europa. La sfârșit, am făcut un schimb de impresii, că ar fi bine dacă cei prezenți ar merge în diverse țări să monteze. Peste un an am primit o scrisoare de la directorul Teatrul „L.S. Bulandra", care mi-a spus că doamna Buzoianu i-a vorbit despre mine și că el dorește să mă invite să realizez un spectacol.

M.S.: *Alegerea piesei vă aparține?*

Y.K.: Eu am propus două texte de Cehov și conducerea teatrului a ales *Unchiul Vania*.

M.S.: *Ați jucat în „Platonov" de Cehov, dar ați montat vreodată Cehov?*

Y.K.: Nu. Ca regizor e primul spectacol Cehov, în afară de lucrările studențești.

M.S.: *Cum ați gândit inițial această creație?*

Y.K.: Concepția pentru mine înseamnă să citești foarte atent piesa și să încerci să înțelegi ce a scris autorul. Prin ce metode ne vom exprima, clasice sau de avangardă, nu contează. Totuși, noi, actorii și regizorii, suntem oameni moderni și ne manifestăm, prin ceea ce facem, sentimentele de astăzi, relațiile de astăzi, experiența de astăzi. Cred că textul lui Cehov trebuie să fie viu și nu un muzeu.

M.S.: *De ce ați ales să montați o operă clasică?*

Y.K.: Pentru că îmi place foarte mult. Sunt puține texte contemporane foarte bune. Am citit multe piese rusești noi, însă nu m-au emoționat. Se spune că ar fi un alt limbaj teatral.

M.S.: *Ține de pregătirea în facultate?*

Y.K.: La Academie făceam și spectacole bazate pe literatura contemporană, chiar mai mult decât pe cea clasică. Lev Dodin întotdeauna încerca să le alterneze. La clasici sunt abordate marile probleme sociale, foarte actuale, de aceea există un viu interes pentru montarea lor, iar dramaturgia contemporană, după părerea mea, pare mică.

M.S.: *În „Unchiul Vania" ați distribuit actori mari: Victor Rebengiuc, Mariana Mihuț, Irina Petrescu, Horațiu Mălăele și alții. Cum a fost, totuși, întâlnirea cu asemenea actori?*

Y.K.: Nu știu dacă lucrează tot așa la toate spectacolele, dar au repetat cu dăruire totală, cu multă dorință și energie. Acești artiști nu întâplător au ajuns stele, pentru că

într-adevăr sunt stele. Sunt mari actori. Mă refer la cei care sunt în spectacol, dar știu că trupa Teatrului „L.S. Bulandra" este puternică. Am lucrat cu ei cum sunt obișnuit să lucrez acasă. Școala mea este de a-l face pe actor, alături de regizor, autorul spectacolului. El trebuie să fie sută la sută autorul rolului său, să joace cu sentimentul că el a creat acest spectacol. Nu știu în ce măsură îmi reușește acest lucru, dar încerc. Uneori actorul mă întreabă la repetiții, de exemplu, pe ce scaun să se așeze. De obicei, răspund „nu știu". Pe care vrei, pe acela te așezi.

M.S.: *Îi dați liberatea totală.*

Y.K.: Nu am aplomb de regizor, nu am pretenția să fiu stăpânul spectacolului. Doresc doar ca acest spectacol să iasă bine. Un singur om nu-l poate face. E nevoie de mai multe opinii, chiar de conflict. Prefer discuțiile asupra spectacolului, iar atunci când un actor își spune punctul de vedere, întotdeauna îl ascult și dacă are dreptate accept părerea lui.

M.S.: *Actorii de la „Bulandra" și-au manifestat entuziasmul în ceea ce privește stilul dumneavoastră aplicat la repetiții.*

Y.K.: S-a lucrat bine, nu pentru că eu aș fi bun.

M.S.: *Scenografia aparține unei creatoare tot din Rusia, Elena Dmitrakova. Ați mai colaborat cu ea?*

Y.K.: Este pentru prima dată. Ne-am gândit mult la decorurile acestui spectacol, înainte de a veni în România. Consider că în procesul creării decorurilor începi să cunoști mai bine piesa și este o etapă importantă în lucrul asupra viitorului spectacol.

M.S.: *Faceți și dramatizări de texte?*

Y.K.: Am lucrat un text de Dostoievski, în Statele Unite, precum și unul de un autor israelian, la Sankt Petersburg.

M.S.: *Cum este astăzi publicul în Sankt Petersburg?*

Y.K.: Foarte bun. E cel de dinaintea anului '90 și sălile sunt pline. Aceasta se întâmplă pentru că prețul biletelor este foarte mic și oricine își poate permite să meargă la teatru. Deși teatrele sunt foarte sărace și nu au bani pentru producții, nu pot ridica prețul la bilete. Ar pierde spectatorii. Este aceeași problemă ca și aici, în România. La noi există un public de intelectuali, care dau încredere, exprimându-și astfel dorința ca teatrul să nu moară. Desigur, teatrul nu întotdeauna justifică un asemenea credit, dar uneori publicul mulțumește și pentru un spectacol prost.

M.S.: *Care sunt teatrele mari în Sankt Petersburg, la concurență cu Malâi Teatr?*

Y.K.: Teatrul Mare Dramatic, care a fost condus mult timp de vestitul regizor Tovstonogov, acum plecat din viață. După moartea marelui creator, teatrul a avut momente grele, dar s-a reușit depășirea obstacolelor, spre deosebire de alte teatre, părăsite de liderii lor. De exemplu, „Lensovet", după retragerea lui Vladimirov, nu mai are aceeași strălucire. Aș numi și alte teatre de succes, precum „Alexandrinski", „Na Liteinâi" ș.a.

M.S.: *Au apărut noi teatre în Sankt Petersburg?*

Y.K.: S-au înființat mici companii, unele în scop comercial, altele reunind grupuri de actori care s-au săturat să tot șomeze, prezentând mai degrabă spectacole aproape gratuit. De obicei, teatrul continuă să evolueze în tradiția clasică, în limita marilor teatre de repertoriu care aveau o epocă de strălucire și în perioada sovietică. Apar noi regizori, noi actori, dar în același sistem.

M.S.: *Învățământul artistic s-a schimbat sau se predă după aceeași metodă?*

Y.K.: În metoda de predare nu sunt schimbări, dar în calitatea predării există. În ultimii zece ani au plecat din viață o întreagă pleiadă de minunați profesori. O școală bună întotdeauna e compusă din personalități. Dacă ele există, atunci și școala există. Mă refer, desigur, la Academia de Teatru din Sankt Petersburg, al cărei nivel a crescut

mult. Au plecat adevărații pedagogi trimiși de Dumnezeu. Iar acum se dau niște salarii atât de mici, încât nici oamenii care au energie, forță, talent nu mai pot rezista. Sunt nevoiți să lucreze spectacole, să-și găsească de lucru la televiziune sau în altă parte. Mi se pare că în România e la fel.

M.S.: *Cum rezistă Malâi Teatr, condus de Lev Dodin?*

Y.K.: Sponsorul principal al teatrului nostru este combinatul petrochimic –, o uriașă întreprindere în frunte cu un președinte – petrolist, un om de afaceri, bancher, dar îndrăgostit de teatru ca un copil. Sunt, însă, puțini asemenea oameni.

M.S.: Spectacolele montate de Lev Dodin au o viață foarte lungă. Cărui fapt se datorează? *Gaudeamus*, spectacolul pe care l-am văzut în 1995 la București, încă se mai joacă.

Y.K.: De 11 ani se joacă. În luna iunie va avea loc reprezentația cu numărul 400. Cu acest prilej, la teatru va fi o mare sărbătoare. Spectacolele trăiesc mult, fiindcă se lucrează mult la ele. Se depune o muncă enormă, care, desigur, se reflectă asupra calității spectacolului. De asemenea, *Frați și surori* e în repertoriu de 15 ani. Câteva generații au văzut această creație. La reprezentațiile cu *Gaudeamus* vine o echipă de fani, elevi de cincisprezece ani, care au văzut de 10–12 ori spectacolul.

M.S.: *Ce e nou la Malâi Teatr?*

Y.K.: Lev Dodin repetă la *Pescărușul*. În iunie va fi premiera. În paralel, se lucrează la alte două producții.

M.S.: *Ce proiecte aveți pentru stagiunea viitoare?*

Y.K.: Am o ofertă din Washington, unde mi s-a propus să montez și să predau un curs la o școală de teatru. Probabil voi pune în scenă *Căsătoria* de Gogol.

Maria SÂRBU

Yuri KORDONSKY
la repetiție

Foto:
Tudor PREDESCU

SPECTACOLE

Un anotimp de teatru

Foto:
Florin BIOLAN

Într-un București înghesuit între târguri de Paști, alerg într-o după-amiază destul de însorită spre Teatrul Mic. Este Joia Mare a Săptămânii Mari, când toată lumea scotocește „buzunarul" piețelor ieftine sau ungherele caselor prăfuite, mă rog... Oamenii doresc o zi în care să-și mai astâmpere oboseala; eu doresc o după-amiază în care să vorbesc cu Valeria Seciu. Așa că alerg spre Teatrul Mic la ora când actorii tocmai au luat vacanță. Stăm la masa unde se citesc textele, îmi place mie să cred, și îmi aduc aminte de „Spiritul" Cătălinei Buzoianu, de „Spiritul" Valeriei Seciu care mă privește cu ochi mari și frumoși. *„Doar câteva întrebări, nu?"* „Da, doar câteva întrebări", răspund gândindu-mă să epuizez totuși lista zecilor de idei care mă încolțesc din ce în ce mai mult privind masa. În fond, stau într-un loc de „inspirație". Cine este de fapt profesoara de literatură – *Vivian Bearing* din *Spirit*, personaj care m-a încremenit fără vlagă în scaun timp de o oră și jumătate?

– Este un personaj, pur și simplu. Șansa spectacolului stă în faptul că textul nu prezintă doar un caz patologic,

o boală. Este vorba de metafora timpului nostru tulburat, aproape nebun! Totul ține de noi și de ceea ce trăim noi acum. Sigur că îmi caut încă personajul, el se mișcă pentru că poartă cu sine o valoare și este viu. Chiar dacă la început pare încremenit.

Mă simt deja mai bine: personajul care se impune cu atâta convingere și tărie de caracter într-o problemă umană, vulnerabilă, are nevoie, la rândul lui, de acomodare, de legături înspre cei care-l judecă. Aproape că am uitat puterea noastră de a judeca obiectiv un personaj. Ce-l leagă de mine ca potențială sursă de informație?

– Textul lui Margaret Edson aduce o punte, îmblânzește cumva trecerea spre public prin anumite forme, de pildă, ați observat că există mult umor. Un asemenea caz al personajului meu, care trăiește în mediul acelui spital, fără culoarea umorului ar fi poate mai greu de primit. Este un lucru aproape deliberat ca el să poată ajunge mai ușor, mai blând cumva, spre spectator.

Blândețea îmi aduce aminte de „poezia scenică" a Cătălinei Buzoianu, de eseurile teatrale nuanțate încă din *Pescărușul* sau *Pelicanul*. Valeria Seciu ar putea scrie o carte despre relația cu această regizoare. Nu o va face. Bineînțeles. A vorbit atât de mult despre Cătălina Buzoianu, încât a ajuns în punctul de a o apăra. Asta mă face să gândesc dacă nu cumva ceva s-a schimbat o dată cu *Spirit*.

– A existat o atmosferă de spectacol absolut extraordinară, delicată. N-am mai întâlnit-o niciodată, sper să nu fie și ultima! O comunicare foarte bună, un fel de respect, dar nu formal, apărut din clișeele noastre zilnice. Parcă se năștea pe loc cu o grijă a fiecăruia de celălalt.

Îmi dau seama din ce în ce mai mult că Valeria Seciu s-a simțit bine lângă personaj, lângă istoria, nehotărârea, sau curajul lui. Dar trebuie să fi avut ipostaze contrarii. Ce se întâmplă cu ele? Unde își ascund actorii nemulțumirile și refuzul?

– Încerc să uit unele personaje, și chiar reușesc, pentru că mă ajută să le îndepărtez. Nu-ți poți stabili în toate rolurile afinitatea, persoana care ești de fapt. Aceste ipostaze nu sunt niște eșecuri, dar nu te avantajează să găsești între tine și ele legătura cea mai importantă.

Ca-n viață?

– Granița dintre viața pe scenă și cea personală este discutabilă. Personajele mele mă însoțesc dar, din fericire, ele însoțesc de obicei un actor într-un mod neștiut de el până la capăt. Nu putem gândi în limite timpul unui personaj, timpul nostru, timpul altui personaj, un alt timp al nostru... Influența lor este una personală, care ține de sufletul fiecăruia dintre noi.

Mă gândesc la sufletul actriței care stă lângă mine ca la un pahar cu apă. Teribil de fragil, ca o condiție *sine qua non* a actorului.

– Nu cred că e vorba de fragilitatea mea personală, ci de a rolului. Am (ca fiecare om) perioade de vulnerabilitate, de sensibilitate, dar sunt mult mai puțin fragilă decât par pe scenă.

Rămân totuși la ideea că am în fața ochilor un om sensibil și sincer. Coborât parcă dintr-un anotimp de teatru în timpul nostru tulburat, căutând la întrebările mele, ale noastre, ale orișicui, un răspuns care să mulțumească și întrebările sale.

– Pentru mine în acest moment un personaj, o piesă, o întâlnire, nu se opresc aici. Nu înseamnă numai atât. Ele sunt o experiență de viață în care mă arunc cu curaj și multă îndrăzneală, încheind timpul vieții mele artistice și nu numai. Nu mă mai gândesc la personaj, nici nu mai spun cuvântul acesta, el oricum este viu, umblă pe lângă mine fără să-mi lase loc liber între un timp al creației și unul al vieții. Totul este amestecat și asta nu mă sperie deloc!

Claudia LIPAN

Nicolae PRELIPCEANU

La Teatrul Mic se „dă" spirit

N-aș fi îndrăznit să spun – înainte de a afla că asta este realitatea – că autoarea piesei de mare succes *Spirit* (*Wit* în original), Margaret Edson, nu e o profesionistă a scrisului, deși acesta este senzația pe care ți-o dă textul ei. De fapt, neprofesionismul ei, totuși atins de grația literaturii autentice, se dezvăluie într-un singur unghi, și anume acela al temei alese, care este enormă, imensă, capitală: lupta cu moartea. Îmi amintesc și azi că Rilke îl sfătuiește pe tânărul poet prieten să nu se ia de la început la luptă cu marile teme și idei ale lumii, coborându-și privirile – lirice, desigur – asupra vieții amănunțite, cu care este familiarizat. Lupta cu moartea i-ar rămâne, respectând acest sfat, în exclusivitate lui Shakespeare.

Dar iată că „excepția întărește regula": niciodată n-am să înțeleg cum gaura consolidează plasa, dar dacă așa se spune din moși strămoși... Iată, așadar, că o educatoare cu neterminate studii de literatură se încumetă să scruteze spiritul unei profesoare universitare de literatură engleză, specializată în poezia metafizică a lui John Donne, știți, poetul acela necunoscut nouă, din care și-a extras Hemingway motto-ul celebrului său roman, tradus la noi ba prin *Cui îi bate ceasul*, ba, mai aproape de original și de Donne, prin *Pentru cine bat clopotele.* Mai mult, profesoara nu se află într-un moment oarecare al vieții sale, ci chiar în acela decisiv, din fața morții. Bolnavă de cancer, în faza cu metastaze, *Vivian Bearing* este supusă unui tratament foarte dur, mai mult pentru ca medicii să-și experimenteze puterile științifice decât pentru a o salva, căci ei cam știu că pentru salvare e prea târziu.

Cătălina Buzoianu, la reîntâlnirea cu Valeria Seciu, după un număr de ani, și-a construit spectacolul pe teza spiritului, purtată de protagonistă cu strălucire și pe antiteza materialului, aproape mecanizat, dintr-un spital de oncologie ultramodern, unde și oamenii au devenit mecanisme, fapt excelent ilustrat și el de Mihaela Rădescu, Bogdan Niculescu, Bogdan Talașman, Gheorghe Visu (dirijorul mașinăriei, de fapt infernale) și ceilalți.

Nu în ultimul rând, să notăm contribuția, la mecanizarea și umanizarea spațiului de joc de la Teatrul Mic, a scenografiei semnate de Lia Perjovski. Traducerea textului: Răzvan Ionescu.

Multe lucruri dezvăluie acest spectacol, pe o temă atât de bătută cum e aceea a omului în fața morții apropiate și inevitabile. Lucruri e un fel de a spune, căci „dezvăluirile" sunt de natură mai subtilă, spirituală. Poate și datorită staturii artistice a interpretei principale, secundate, cum spuneam, de mai tinerii săi parteneri care compun, fie un trecut reamintit în preajma finalului, fie un prezent aseptic, în fond o mașinărie infernală, paradoxal, chiar aceea care ar trebui să salveze trupul omului. Nu și spiritul, pe acesta îl salvează vechiul, demodatul, poet metafizic, mai precis textele sale, interpretate și parainterpretate, când în propria ei singurătate și disperare, când împreună cu studenții, totul în cheie veselă, optimistă. Cu atât mai convingătoare.

Să alăturăm numelor de mai sus pe cele ale Mihaelei Măcelaru, Lilianei Pană, ale lui Radu Zetu, Marius Călugărița, ale Ilincăi Bantaș și Monicăi Mădescu, pentru a încerca să evocăm, la urma urmei, în materialul acestor nume, *spiritul* spectacolului cu piesa *Spirit*, premiată cu Pulitzer în 1999 și jucată în prezent pe scena Teatrului Mic de la București.

Ovidiu NICULESCU
și
Valeria SECIU

Foto:
Florin BIOLAN

Ion CAZABAN

„Nu credeam să 'nvăț..."

„Bună! Cum vă simțiți astăzi?" În liniștea începutului de reprezentație, întrebarea ni se adresează direct, nouă, celor din sală. La rampă, femeia cu un zâmbet abia schițat pe fața răvășită, așteaptă parcă răspunsul nostru. Este – vom afla imediat – profesoara *Vivian Bearing*, bolnavă de cancer ovarian. Ceea ce urmează, adică spectacolul Cătălinei Buzoianu, se înalță, pur și simpu, din gândurile și simțirile acestei femei. Și pentru ea, și pentru noi care o privim tăcuți, simțirea are, inevitabil, un rost esențial. N-a reușit nici publicul new-yorkez, nu reușim nici noi – oricât am fi deprinși cu râsu'-plânsu' – să oprim emoția ce ne supune. Cum ne simțim? Cum ne mai simțim? – sunt întrebări ce ni le vom pune pe durata unui spectacol profund tulburător, până la lacrimă reținută.

Interpretarea de excepție a Valeriei Seciu aduce, însă, pe scenă mai mult decât finalul unei biografii frânte brutal de boală, cu evocări explicabile și retrospecții inerente. Relatată prin diferite momente inserate de subconștient (copilărie, studenție, afirmare profesională), expusă cu o luciditate susținută, paradoxal, de transfigurări poetice – viața *Vivianei* impune, dincolo de orice sentiment copleșitor, o situație existențială. Sub șocul diagnosticului, aruncată brusc în anticamera morții, va găsi totuși puterea să se urmărească atentă, chiar cu ironie: *„Acum sunt material didactic"*. Și este, în fapt, pentru investigațiile doctorilor din spital. Așa fiind, își va controla suferința, o va urmări mereu cu ochii mari deschiși – suferința prin care își poate cunoaște rezistența și limitele. Profesoara specializată în literatura engleză a secolului XVII, nu-l are alături decât pe poetul studiat obsesiv încă din tinerețe, John Donne, cel

care crezuse creștinește în moartea morții. Pentru *Vivian*, imaginile și meditațiile lui Donne sunt – trebuie să fie – mai reale decât boala care se extinde și o anihilează biologic. Proiecția țesuturilor maligne îi apare ca o fascinantă ficțiune picturală. La tratamentul ce o desfigurează, la regimul clinic care o falsifică, nu poate opune decât o gândire tenace, susținută de invocarea versurilor lui Donne. Detaliul de joc este detaliu de viață interioară, inclusiv sarcasmul perceptibil prin care încearcă să-și apere autonomia. A vorbi devine, pentru ea, o terapie și un mod de afirmare a spiritului, rezistând stării patologice. *„Trebuie să fiu tare"* – sunt cuvintele ei către public, vorbindu-i continuu. Interpretată de Valeria Seciu, *Vivian* este, în felul său, un personaj combatant prin cuvânt. Discursul ei, altădată livresc, didactic (cu care i se confundase viața), capătă un sens nou. Îndârjirea cu care caută, uneori, să păstreze contactul direct cu publicul, primește, acum, o semnificație tragică. Mereu, se întoarce spre deschiderea scenei, lăsând în spate cadrul restrictiv al spitalului. Pentru că, în situația sa, nu mai dispune decât de două ieșiri: spre textele lui Donne și spre privirile publicului...

Montarea Cătălinei Buzoianu aprofundează perspectiva meditativă a piesei și evită melodrama biografică, anecdotică, declarativă. Contrapunctul, contrastul, discrepanța sunt utilizate regizoral în compoziția unui spectacol deopotrivă sensibil și lucid. Câtă sensibilitate, atâta tensiune lucidă – ne tentează o parafrază. Personajele ce vin din trecut acutizează dureros prezentul, contrastele au o certă rezonanță emoțională, discrepanțele scot în relief ambianța umană. Cuvintele profesoarei (*„truda de-o viață"*) n-au ecou la studenții indiferenți în pragmatismul lor prea comun. Colega sa titrată (Monica Mihăescu), lipsită de experiența suferinței, este, în fond, o ipostază a superficialității și suficienței. Doctorii – unul grav, sever, expeditiv (Gheorghe Visu), celălalt excesiv dinamic, jovial amăgitor (Ovidiu Niculescu) – sunt figuri proeminente într-un spital ce-și propune, cel puțin, să asigure moralul ridicat al celor fără șansă și decența sfârșitului. Doar tânăra asistentă (Mihaela Rădescu) va dovedi mai mult decât profesionalism: o sinceră bunăvoință și simpatie pentru pacientă. Momentele de destindere programată intervin, mai curând, ca „suspense", sporind anxietatea. Formulele repetate: *„E bine? Da!"*, *„Relaxează-te!"* vor preciza, din contră, tensiunea acumulată o dată cu alunecarea *Vivianei*, spre moarte.

La a doua colaborare cu Cătălina Buzoianu (după *Pescărușul*), Lia Perjovschi a conceput o scenografie în alb, reprezentativă și utilă: paturi, măsuțe, aparatură, cabluri, tuburi, cutii, flacoane, halate de spital... O scenografie ale cărei elemente concrete, definitorii, se pot estompa prin modificarea luminii, se topesc într-o pâclă lăptoasă, pentru momentele de evadare în imaginar. Pe albul ei, tremură proiecții evanescente: cercuri de azur, texte hipertrofiate, copleșitoare (ar merita comentată, aici, funcția textului ca în imagine). Albastrul va însoți un final solemn și jucăuș totodată, improvizat simplu, uman, cu atât mai emoționant. După o agonie îndulcită de morfină, după un delir înseninat de povestea copilăriei, urmează desprinderea, despuirea de hainele lumești...

„Tratamentul este foarte educativ. Învăț să sufăr", spunea *Vivian* cu un sarcasm constant. Dacă ea își imaginează moartea prin poemele lui Donne, pentru noi receptarea morții nu poate fi decât eminesciană: *„Nu credeam să'nvăț a muri vr'odată"*...

Teatrul Mic – Spirit **de Margaret Edson. Traducerea: Răzvan Ionescu. Direcția de scenă: Cătălina Buzoianu. Scenografia: Lia Perjovschi. Ilustrația muzicală live: Mihaela Măcelaru. Înregistrarea muzicală: D.J. Rhadoo. Consultanți: Antoaneta Ralian, Mihaela Anghelescu Irimia. Mișcarea scenică: Mălina Andrei. Cu: Valeria Seciu, Gheorghe Visu, Ovidiu Niculescu, Mihaela Rădescu, Monica Mihăescu, Ilinca Bantaș, Mihaela Măcelaru, Liliana Pană, Radu Zetu, Bogdan Talașman, Marius Călugărița. Data premierei: 16 februarie 2001.**

Mircea ALBULESCU Mircea RUSU

Doina MODOLA

Nu e numai libertatea, e necuprinsul...

Piesă de factură romanescă (șase acte, 12 tablouri), inspirată de istoria unui caz real de declasare și simulacru de sinucidere, care a stârnit un scandal de răsunet la timpul său, *Cadavrul viu* de Lev Nikolaevici Tolstoi este pentru regizorul contemporan un text solicitant și incitant, deopotrivă ca tablou de epocă, studiu general uman, operă surprinzător modernă, anticipativă. Între aceste chemări, până la un punct divergente (și, oricum, nesudate – încă – în montare), Gelu Colceag a realizat un spectacol eclectic și colorat, în manieră acut contrastivă. Regizorul a îmbogățit textul piesei (tradus de Al. Kiriţescu și Tamara Gane) cu secvențe din *Sonata Kreutzer*, *După bal*, *Moartea lui Ivan Ilici*, *Hagi Murad* și *Părintele Serghi* – fructificate, mai ales, în prima parte – considerând, pe bună dreptate, că ipostazierile *omului de prisos*, ce populează literatura tolstoiană, sunt revelatoare pentru fiziologia categoriei *cadavrului viu*. La țigani, așadar, *Feodor Vasilievici Protasov* (*Fedea*) a apărut înconjurat de semenii săi de diverse vârste, cu varii ocupații și biografii, mânați de același instinct al autodistrugerii și morții, de aceeași irosire a lucidității și energiei în aburii alcoolului, plăcerii, deznădejdii. Tânjind după ochi negri sau lăsându-și sufletul absorbit lânced de armoniile deșarte, filosofând steril sau jucând la ruleta rusească, ei au ales aceeași cale a sinuciderii lente și aleatorii. Cufundându-se treptat în neant, dispar ca identități și ființe sociale. Recursul la proza lui Tolstoi a dat substanțialitate eroilor secundari, scoțându-i din simpla schiță a conturului (din piesă), asigurând, în același timp, în revelațiile și faptele lor, suportul dramatic al primei părți

și motivând – măcar într-o măsură – amploarea manifestărilor corului. Muzica lui Nicu Alifantis, bine interpretată de grupul coral *Da capo* (dirijor: Claudia Gherga), condus coregrafic cu discreție de Roxana Colceag, a devenit (oarecum, în exces) partener în conflict, o mreajă bine pusă la punct să stoarcă bani și să ia mințile, într-o industrie a seducției. Făcându-și brusc apariția pentru a zădărnici orice solie din lumea de afară, ori dispărând la momentul potrivit, corul provoacă, răspunde, ispitește, lansează „vedetele" în clinchet de brățări și unduiri de șarpe. Creează acea tensiune magică subtilă, ce se confundă cu patima și topește voința.

În această baie fermecată (menită și publicului) vegetează întreprinzătorul falimentar *Korotkov* (Doru Ana), pândit de apoplexie, avocatul *Petrușin* (Mihai Niculescu) timidul și himericul poet *Stahovici* (Gavril Pătru) și liber cugetătorul nihilist *Ivan Petrovici Aleksandrov* (Alexandru Bindea). Se trezesc din buimăceală, se avântă subit, apoi recad în pâcla neființei, ascuțindu-și, din când în când, dorința de a trăi cu primejdia pieirii. Toți, în frunte cu *Protasov* – și acesta e meritul regiei –, mărturisesc străfundurile temperamentale ale lui Tolstoi, frământările sale, tentațiile, căderile, fuga. Dar ansamblul, ispitit de exotism, nu atinge nici profunzimea, nici încrâncenarea marii drame.

În scâncetul lui *Fedea*, în râsul său epuizat, stăruie vraja fără nume ce cheamă sufletul spre nicăieri. Admirabil în prima parte a spectacolului, în toate eschivele de la viața conjugală, cu zâmbetul cuceritor și echivoc, amețit de fascinația pierzaniei, afectuos și lunecos, Mircea Rusu s-a priceput magistral *să existe* chiar în afara cuvintelor, să motiveze iubirea iertătoare a soției, să ocolească elegant „capcanele" redresării. În partea a doua, însă, progresiva erodare interioară, exactă, dar ternă, redusă, a fost lipsită de ambiguitatea tensionată, de oscilațiile ample care asigură factura tolstoiană a eroului. *Omul de prisos* mai adastă în iluzia trăirilor, a chemărilor contrarii, înainte de a fi absorbit de neant. Fascinat de libertate, soarbe cu nesaț necuprinsul, înainte de a se rostogoli în gol.

Decupat în tablouri cu imagini remarcabile și o scenografie expresivă și luxoasă (decoruri: Ștefan Caragiu; costumele: Florilena Popescu Fărcășanu), spectacolul, bine ritmat, coerent, pune, mai întâi, în contrast, traiul așezat, cam anost și nu lipsit de necazuri al Protasovilor, cu voluptățile vieții fără griji. Apoi, fluența e fracturată. Cadrele se succed, rând pe rând, aerate, definite, strălucitoare (salonul Kareninilor cu mobilier elegant, portrete de familie, nelipsitul pian sau cel în care personaje albe, în dantele vorbesc ca în vis), ori apăsătoare, agitate, pustiite (odaia lui *Fedea*, rămas fără bani), ca și spațiile marcate „în mers", în laterale sau proscenium (întâlniri pasagere, vești, procesul final, în care e implicată și sala). Ele refac narativitatea multispațială și dinamică a desfășurării spectaculare – o lume ușor artificială, desprinsă, parcă, din prea multe, prea felurite romane, filme, tablouri de epocă.

Uneori, soluțiile sunt romanțioase și facile, ca prezența scenică a lui Tolstoi însuși, confesor al protagonistului în ceata vagabonzilor pripășiți sub o ruină, ori siluetele crailor mateini, depărtându-se în ninsoare.

Interpretarea stanislavskiană însă, nu lipsită de ironie și de momente de distanțare, creează, cu fiecare apariție actoricească, indiferent de întinderea rolului, un portret, o prezență, un caracter. Scurtele intervenții ale Simonei Bondoc (*Anna Pavlovna*, mama *Lizei*) au concentrat, cu umor și autoritate, în câteva gesturi și inflexiuni vocale, îngrijorarea maternă și pragmatismul salvator. Impunătoare, grațioasă, elegantă, Ilinca Tomoroveanu și-a ridiculizat, insesizabil, ușor, personajul, în cochetărie și în efuziuni. Într-un timp al derutei artei actoricești, educația și distincția societarilor primei noastre scene se convertesc în bun reper. Tinerele interprete și-au conturat rolurile cu unele nesiguranțe (Dana Măgdici – *Liza*) și cu unele excese (Maria Popistașu – *Sașa*), susținându-le, totuși, în interior. Plastică în atitudinea

corporală, în mișcare și dans, izbutită în cântec, Maria Buză n-a reușit să dea glas iubirii devotate, sărăcind drama de unul dintre pilonii ei. Puritatea și sinceritatea *Mașei* l-au sedus pe *Fedia*, făcându-l mai bun și dându-i măsura minciunii convenționale în care trăia, determinându-l să fie generos cu placizii îndrăgostiți (soția și prietenul lui) cărora le-a restituit libertatea și fericirea, chiar dacă el mai întârzie să moară. Răsuflă ușurat că se simte el însuși liber și, poate, se grăbește să-și ia viața și din cauza perspectivei de a reintra în lanț (prin reoficializarea căsătoriei).

Înnoit ca interpret, Marius Bodochi – sobru, reținut, prezentabil – a întruchipat un *Karenin* credibil, echilibrat și statornic în sentimente, ce poate inspira regrete târzii și înflăcărări recuperatorii. Mai puțin convingător a fost Marius Florea Vizante (*Procurorul*) al cărui chip prea tânăr nu conferă greutate rechizitoriului.

Într-o formă foarte bună l-am reîntâlnit pe Mircea Albulescu, un prinț *Abrezkov* înțelegător și viguros, prevenitor și delicat, îndrăgostit de-o viață de aceeași femeie și gravitând devotat în jurul ei, mucalit și de caustic, atent la nuanță.

În tot, *Cadavrul viu* e un spectacol pe placul publicului, cam compozit și inegal, dar cu idei interesante, cu interpreți remarcabili și cu sensibile semne de creștere și armonizare în timp. Dacă nu va ceda tentației sclipirilor calpe.

Teatrul Național „I.L. Caragiale" București – Cadavrul viu **– de L.N. Tolstoi. Traducerea: Al. Kirițescu și Tamara Gane. Versiunea scenică și regia: Gelu Colceag. Asistent de regie: Emil Gaju. Decoruri: Ștefan Caragiu. Costumele: Florilena Popescu Fărcășanu. Coregrafia: Roxana Colceag. Muzica: Nicu Alifantis. Pregătirea vocală: Constantin Gabor. Distribuția: Mircea Rusu, Dana Măgdici, Simona Bondoc, Maria Popistașu, Marius Bodochi, Ilinca Tomoroveanu, Mircea Albulescu, Maria Buză, Mihai Perșa, Ileana Iordache. Emil Gaju, Emil Mureșan, Doru Ana, Marcelo Sebastian Cobzariu, Mihai Niculescu, Gavril Pătru, Alexandru Bindea, Grigore Nagacevschi, Emil Mureșan, Adrian Drăgușin, Marius Florea Vizante, Alexandru Hasnaș, Mircea Cojan, Marin Negrea, Liviu Crăciun, Catița Ispas, Raluca Petra, Natalia Călin, Afrodita Androne. Cu participarea coralei** *Da capo*. **Data premierei: 4 aprilie 2001.**

Delia VOICU

Un puzzle complicat

O dată cu ultima zăpadă a venit în Capitală, cu ultimul său spectacol – *Epilog* de Ștefan Caraman –, echipa Teatrului „Urmuz" din Tulcea. Drumul a însemnat, negreșit, o victorie eroică în lupta cu nămeții, mai ales în condițiile în care, a te deplasa prin București era, în acele zile, o aventură riscantă. Și riscul a fost, din păcate, gratuit.

Șirul lung al neajunsurilor montării pornește de la text: dialogurile filosofarde, inconsistente și neelaborate (nici ideatic, nici stilistic) se desfășoară pe un ton agresiv, într-un registru vulgar, „împrumutând" teme care s-au dezbătut, cu talent, în literatura universală, dar și în cea românească. De această scriere, Gavriil Pinte pare, însă, de-a dreptul îndrăgostit, din moment ce a mai montat-o de două ori – la Teatrul Național Radiofonic și într-un atelier, la *Dramafest*.

Povestea tragică și absurdă a unor naufragiați ce se confruntă cu iminența morții este conturată cu dificultate, regizorul, scenograful și actorii furnizând doar segmente disparate ale firului epic. Alte „fragmente" există într-un articol de ziar cu iz de epocă, folosit drept caiet-program, intitulat (crudă autoironie!) „Epilog. Publicațiune de doi bani". Informația se reconstituie greu, ca într-un puzzle complicat și, aș adăuga, inutil.

Teatrul „Urmuz" din Tulcea – Epilog **de Ștefan Caraman. Regia: Gavriil Pinte. Asistența de regie: Cătălina Cristea. Scenografia: Roxana Ionescu. Muzica: Cristian Târnovețchi. Cu: Veronica Gheorghe, Rodica Bistriceanu, Vitalie Ursu, Voicu Hetel, Ion Dore, Tudor Gheorghe. Data premierei: 17 decembrie 2000.**

Claudia LIPAN

Arta frumoasei flori

Teatrul nipon se bazează cu uriaşă încredere pe modificările de structură ale textelor. Structura poveştii aduse în scenă nu are definiţie, nu e un text scris pentru teatru, nu e poezie, fabulă, folclor, însemnare laică. În teatru, ele devin poeme dramatice. Un asemenea poem este şi *Puşca de vânătoare*, roman de debut al scriitorului japonez Yasushi Inoue. Amintind de răsturnările sociale ale unei Japonii de după război, textul nu impune rigorile artei asiatice. Acelaşi lucru se întâmplă şi cu dramatizarea Lianei Ceterchi la Teatrul Act. Punând în discuţie o situaţie modernă, textul păstrează din rigorile amintite mai devreme imaginea „tragediilor domestice", copleşite cu patos narativ şi fantezii mitologice.

Povestea de iubire a lui *Yosuke Misugi* o regăsim în amintirile poetului povestitor (Claudiu Istodor), legând lucrurile de oameni şi oamenii de singurătate. Vânător, reprezentant al unei clase burgheze, *Yosuke* aparţine mai mult crestelor înzăpezite de pe Amaji decât lumii. Vădit impresionat de izolarea preţioasă a eroului, poetul ar vrea să vadă în ea un ritual. Fuga personajului şi a celor de care aparţine în mod inevitabil, nu e provocată. Nu se confundă cu evaziunea, inadaptarea sau refuzul. Este o fugă continuă spre sine. Ea există deja în suflet, îi sunt respectate impulsurile, îi este controlat dezechilibrul. Se comportă ca taină şi este numită de autor „micul şarpe".

Căsătorit cu *Midori-san*, *Yosuke* duce o existenţă monotonă, întreruptă doar de imaginea „bărbatului ce calcă apăsat cu cizme înalte peste ţurţurii pământului". Soţia este un echilibru perfect, dar insuficient. Drept urmare, surprinderea soţului pe o plajă în compania altei femei nu se compară cu vina sau blestemul. Este o frustrare aproape occidentală (cât de bizar pare un cântec de Edith Piaf în conjunctură...) din care se va desfiinţa căsătoria (într-o lume în care, teoretic, nu se pot desfiinţa căsătorii). Rodica Negrea este departe de complexul soţiei descurajate. Ea găseşte soluţii limpezi, e „bărbată", îşi duce la capăt datoria de femeie şi pretinde la divorţ o casă cu priveliştе bună. Dacă *Yosuke* nu poate fi bărbatul potrivit („cu ceafa splendidă ca prospeţimea lămâii şi linia la şolduri ca de antilopă"), ea se adaptează oricând la melancolia modernă pictată de Gauguin. Desprinderea de căsnicie şi de lume este calmă, indiferentă şi tăcută. Rodicăi Negrea îi lipseşte – cum cere personajul – anotimpul. Ceea ce o determină să evolueze excelent. Tresare la fiecare cuvânt rostit cu aceeaşi perseverenţă. Cu acelaşi anotimp. Ca şi cum atunci când se apucă să calce pantalonii soţului infidel, se apucă şi de o nouă viaţă. Cochetează cu influenţa străină a personajului şi în timp ce urlă de durere în interior, are farmec, spontaneitate, poftă de provocări.

Saiko-san, în pofida unei iubiri mistuitoare pentru *Yosuke*, este o femeie plină de spaime. De spaima mirării, de spaima tristeţii... Gândurile ei se revarsă în timp cu stranietate, cu o bucurie fragilă. Trăieşte frumuseţea unui munte unde îşi consumă iubirea ca o privire ascunsă în spatele umbrelei din hârtie creponată. Dacă ar fi să aleagă între femeia fericită şi femeia iubită, ar zice despre sine că n-a fost fericită, dar a iubit. Irina Movilă este foarte aproape de noblеţea iubirii unei femei nipone şi respectă cu sfinţenie acest sentiment. E un om nefericit care se poate gândi permanent la o fericire fără margini. Superba scenografie cusută de Carmencita Brojboiu în jurul personajelor este suportul pe care

Irina Movilă sprijină o partitură vulnerabilă. O menajează în contact cu obiectele, cu lămpile, ceainicele și aromele, fiind singura care le găsește o explicație.

Shoko-san, fiica lui *Saiko*, se simte închisă, nelămurită în relația de iubire a unei mame pe care o adoră. Tradiția spațiului geografic o ajută să pună preț pe fiecare lucru, iar acest fiecare lucru trebuie să fie luminos ca soarele. Moartea neașteptată a mamei înseamnă imaginea distorsionată ce provoacă revoltă. Aflând ulterior de legătura mamei cu *Yosuke*, *Shoko* se hotărăște brusc să vândă haine europene într-un butic. Revolta ei nu e slăbiciunea lui *Saiko*, ci ironia lui *Midori-san*. Simona Mihăescu insistă pe naivitatea copilărească a eroinei, pe schimbări de situație permise unei oarecare libertăți. Riscul acestei stări rezumă, însă, textul, evită carapacea în care se închide personajul și semnificația lui.

Spectacolul *Pușca de vânătoare*, așa cum l-a propus Liana Ceterchi în spațiul intim al Teatrului Act, are tot ce-i trebuie pentru a fi un spectacol bun. Fără să trimită la tehnicile teatrului japonez, fără să speculeze imaginea ternară a lumii (om, pământ și cer), fără să dispună de mitologie. Iubirea din care oamenii își izgonesc singurătățile, face din acest spectacol o artă a frumoasei flori.

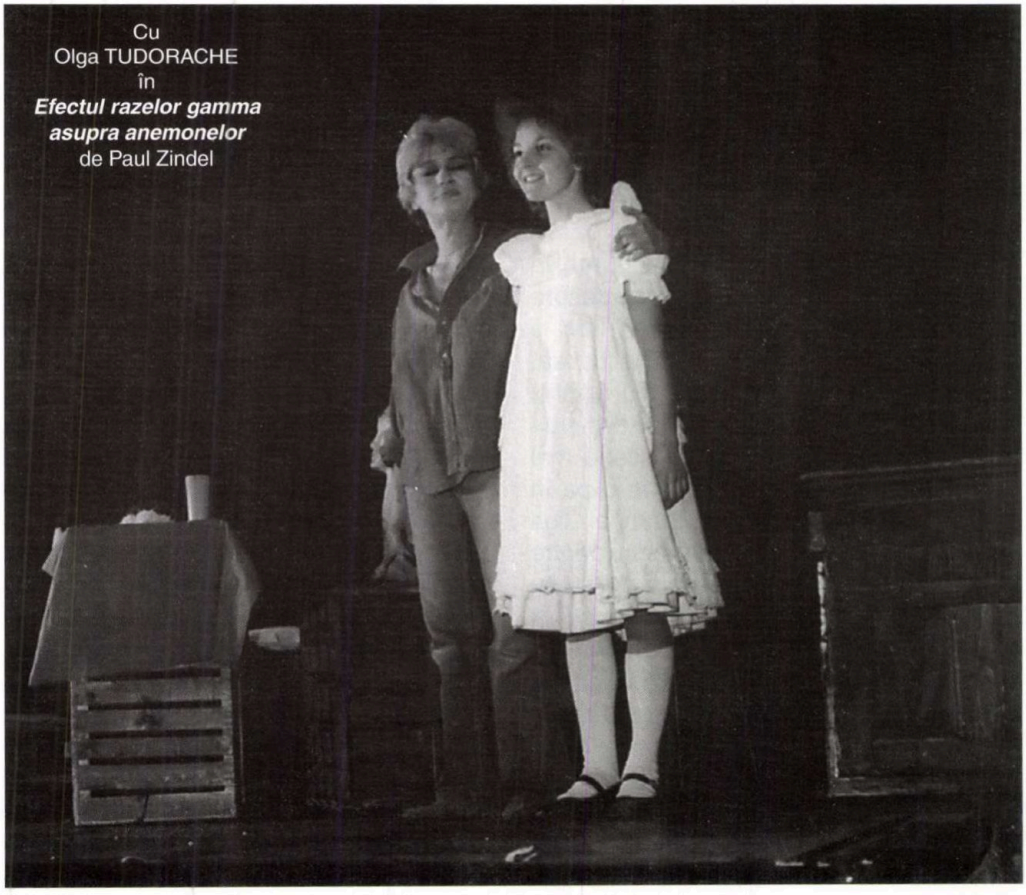
Teatrul Act – Pușca de vânătoare **după Yasushi Inoue. Regia: Liana Ceterchi. Scenografia: Carmencita Brojboiu. Cu: Rodica Negrea, Irina Movilă, Simona Mihăescu, Claudiu Istodor. Data premierei: 18 februarie 2001.**

Cristina MODREANU

Rodica Negrea – absența care începe să doară

Se întâmplă uneori să descoperi, la un moment dat, pe scenă, un actor despre care până atunci nu-ți puseseși nici o întrebare, a cărui absență nu te durea, pentru că îți era indiferent destinul lui artistic. Adevărul este că eu una mi-am pus întrebarea „De ce n-o văd pe scenă mai des pe Rodica Negrea?", abia în clipa în care, asistând la sărbătorirea doamnei Olga Tudorache la „Casandra", am văzut, printre fragmentele de spectacole ce o aveau ca protagonistă pe cunoscuta actriță, unul în care două artiste de forță asemănătoare a expresiei, deși de vârste diferite, își dădeau replica într-o scenă absolut memorabilă prilejuită, cred, de spectacolul cu *Efectul razelor gamma asupra anemonelor*. Am văzut-o apoi pe Rodica Negrea (fiindcă ea era „cealaltă", jucând acolo alături de fosta ei profesoară, cum am aflat pe urmă), într-un spectacol destul de neîmplinit, care însă prindea viață din clipa în care ea punea piciorul pe scenă. E vorba despre *Pușca de vânătoare* după Yasushi Inoue, în regia Lianei Ceterchi, un spectacol cu care câțiva actori ai Teatrului Mic își găsesc o oază în spațiul strâmt al Teatrului Act, încercând să se apere de uscăciunea interioară de care sunt cuprinși nejucând în teatrul lor. Văzând-o aici pe Rodica Negrea, am avut senzația acută că un artist adevărat a fost salvat, ca și cum rolul acesta al femeii trădate care are forța, frizând masochismul, de a trăi suportând trădarea zi de zi, o viață întreagă, a acționat pentru ea asemenea unui colac de salvare. Interpretarea actriței este un spectacol în sine, un recital pe care ea îl susține nuanțat, apelând când la treceri bruște, neașteptate, de la o stare la alta, când la schimbări de ton aproape imperceptibile,

generate de stimuli interiori. Amintirea este cea care o torturează pe *Midori-san* și, rememorând scenele dintre soțul ei și amanta lui, nu întâmplător propria ei verișoară, suferința îi devine din ce în ce mai vizibilă, atent mascată prin izbucniri sarcastice și o amară ironie. Ea face să trăiască povestea unei vieți întregi din inflexiunile vocii, din gesturi mici dând indicii despre stările traversate de personaj, cu care ajunge parcă să se identifice. Pe întreg parcursul monologului destul de întins, fără nici un efort, captează și reține atenția unui public cucerit încă din prima clipă de armonia interpretării ei, de firescul atât de minuțios construit al fiecărei atitudini. Fără să vreau să-i nedreptățesc pe ceilalți actori din spectacol (în care și Irina Movilă face un rol excelent), am simțit nevoia să mă opresc asupra Rodicăi Negrea tocmai fiindcă ea mi se pare acum într-un moment de uriașă disponibilitate artistică (întotdeauna aceasta fiind determinată, cumva, și de încercările personale prin care trece artistul), dar și dintr-un motiv egoist, anume acela că, după ce talentul ei mi s-a revelat astfel, știu că îi voi simți lipsa dacă n-am s-o văd din nou pe scenă. Am văzut-o în *Pușca de vânătoare*, după o lungă absență (din 1990 actrița a avut numai patru roluri pe scena Teatrului Mic), stăpânită de bucuria de a juca, o stare căreia am început să-i duc dorul ca spectator, rar descoperind-o în ultimul timp pe scenele românești, și cred că i-a revenit – dacă va fi fost plecată – *curiozitatea artistică*, motorul atât de important al oricărei aventuri spectacologice. Sper să observe acest lucru și cât mai mulți regizori!



Cu
Olga TUDORACHE
în
Efectul razelor gamma asupra anemonelor
de Paul Zindel

Cu
Leopoldina BĂLĂNUȚĂ
în
Lecția de engleză
de Natasa Tanska

Ileana **BERLOGEA**

Mazilu... la „Nottara"

Nicolae Scarlat, regizor al multor spectacole remarcabile cu piese contemporane, în capitală sau în țară, ne-a dăruit la „Nottara" o seară de autentice satisfacții estetice, cu două piese scurte de Teodor Mazilu: *Ce frumos e în septembrie la Veneția* și *Cine pe cine mântuiește*. Pe podiumul intim al Sălii Studio, cu scenografia sugestivă și lipsită de orice încărcătură a Ștefaniei Cenean (doar terasa unui bar, cu vedere la Canal Grande, în prima piesă și un birou cu două scaune în cea de-a doua), acest spectacol foarte modern ca durată, doar o oră și jumătate, prilejuiește interpreților momente de creație convingătoare. Camelia Zorlescu și Ion Dichiseanu, *Doamna* și *Domnul*, dezamăgiți, supărați și plictisiți că au ajuns la Veneția, așteaptă, cu dorințe nestăpânite cea dintâi și elegantă indiferență cel din urmă, momentul când totul devine amintire. Cei doi își deapănă dialogul stupid, lipsit de autenticitate, reluat exact de *Tânăra* zglobie și *Tânărul* cu vulcanic temperament, jucați de Monalisa Basarab și Marian Ciripan. În final, perechile se schimbă, *Doamna* descoperind în *Tânăr* un om dispus să trăiască în prezent și *Domnul* pleacă cu *Tânăra* tot spre „prezent", fără a mai aștepta viitorul. Totul este plin de ironie, lucrat cu finețe, profesionalism și respect față de Mazilu. Mai dinamici, mai angrenați în lupta începută sunt Constantin Cotimanis în *Candidatul la sinucidere* și Valentin Uritescu în disperatul *Salvator*, din *Cine pe cine mântuiește*. Piesa, mai puțin cunoscută, dar cu mult haz montată de Nicolae Scarlat cu siguranța maturității sale regizorale și cu o foarte bună distribuție, ne arată un *Candidat la sinucidere* explodând de vitalitate în interpretarea lui Constantin Cotimanis și pe reprezentantul unei societăți de salvare, jucat cu disperare de Valentin Uritescu, cel dintâi voind cu orice preț să-și ia viață și cel din urmă încercând, cu multiple argumente, fals expuse, a-l convinge să renunțe s-o facă. Este șansa vieții lui, posibilitatea de a-și câștiga existența și de a-și realiza în cele din urmă visele, acelea de a-și plăti ratele la mobilă, casă și mașină și de a vedea lumea exotică. Cotimanis, cu capacitatea-i molipsitoare de punere în lumină a energiei, vrea să-l împiedice și să se omoare neapărat – ca până la urmă, cei doi împăcați (sau dispăruți din viață, nu se știe cu exactitate și ambiguitatea este în perfectă armonie cu întreaga piesă...) să plece „prieteni" să „bea un gin!".

Teatrul „Nottara" – spectacol coupé, Ce frumos e în septembrie la Veneția **și** Cine pe cine mântuiește **de Teodor Mazilu. Regia: Nicolae Scarlat. Scenografia: Ștefania Cenean. Cu: Ion Dichiseanu, Camelia Zorlescu, Marian Ciripan, Monalisa Basarab, Constantin Cotimanis, Valentin Uritescu. Data premierei: 16 martie 2001.**

Constantin COTIMANIS
și
Valentin URITESCU

Dostoievski... la Sibiu

Primul spectacol văzut de mine, după preluarea conducerii Teatrului „Radu Stanca" din Sibiu de către Constantin Chiriac și Virgil Flonda este *Idiotul* după Dostoievski, în viziunea scenică a regizorului ucrainian Andriy Zholdalk, un foarte bun și talentat elev al celebrului Vasiliev, considerat azi ca un autentic reformator al vieții teatrale din Rusia, poate imediat după Lev Dodin sau – potrivit unora, mai contestatari și avangardiști – mai curajos decât acesta.

Într-o sală complet refăcută (refacere inclusă în acele planuri mari pentru transformarea totală a teatrului, făcute cu îndrăzneală de cei doi directori), am asistat la un spectacol demn de reținut ca tensiune lăuntrică și exterioară, ca modalități de expresie noi, cu creații actoricești reușite, pe primul plan fiind cea a lui Virgil Flonda, un *Mâșkin* chinuit, angelic și demonic, în același timp, bun până la sacrificiul de sine, dar și capabil să ridice biciul asupra semenului său.

Cunoscător serios al literaturii dostoievskiene, capabil să-i pătrundă cele mai fine detalii, să descopere cele mai ascunse planuri, Andriy Zholdalk a realizat un tablou convingător și sugestiv al subconștientului eroilor, adică mai degrabă al gândurilor și sentimentelor lor decât al acțiunilor.

Dintre numeroșii eroi ai romanului, el s-a oprit numai asupra lui *Mâșkin*, *Rogojin* și *Nastasia Filippovna*; ceilalți, *Lebedev* (Ovidiu Moț), *Aglaia Ivanovna* (Codruța Vasiu) sau *Pafnutievna* (Dana Maria Lăzărescu), după cum și *Călugărul* (Viorel Rață), apărând numai atunci când erau absolut necesari pentru determinarea anumitor stări.

Dacă lui *Mâșkin*, cu excelentă concentrare și putere de comunicare în creația lui Virgil Flonda, regizorul i-a dat o singură întruchipare și identitate, din *Rogojin* a făcut două personaje: cel dintâi, *Rogojin I*, vădind candoare, naivitate, emoție și onestitate în interpretarea lui Constantin Chiriac și demonicul *Rogojin II*, crud, sadic, cu porniri animalice, realizat de Gelu Potzolli.

În final, acesta din urmă cu răcnete de fiară sălbatică, de lup rănit sau leu străpuns de pumnal, moare asasinat de *Rogojin I*, prăbușit, la rândul său, peste cadavrul *Nastasiei Filippovna*.

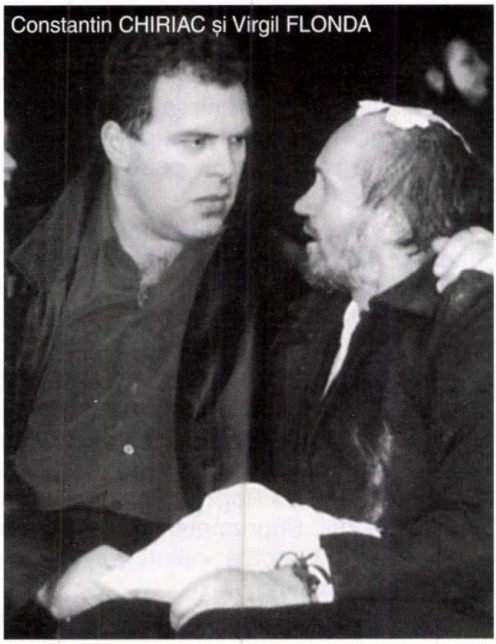
Frumoasa femeie fatală, jucată cu autentice vibrații interioare de Diana Văcaru Lazăr, este și ea un straniu amestec de bine și rău, pisică-păianjen sau ființă generoasă, metamorfozele fiind extrem de rapide. Într-un anume fel, îi iubește pe amândoi bărbații. *Prințului Mâșkin* îi cere poruncitoare și categorică să se căsătorească cu ea, pentru a o umili mai cu seamă pe *Aglaia Ivanovna*, dar și pe *Rogojin*, la care fuge în noaptea nunții. Sugrumată de acesta din urmă și ea, va scoate înainte de moarte răgete de animal rănit.

Decorul creat de Oleandr Bilozub – și el din Kiev, ca și regizorul și compozitorul Vadym Rakochi – este generic, cu posibilitatea de a sugera și interioare și exterioare, cu câteva panouri mobile, o masă și câteva scaune, în timp ce costumele aduc, în permanență, contrastul dintre alb și negru, distrus doar de roșul purtat uneori ostentativ, provocator al rochiilor *Nastasiei Filippovna*, capabilă să sugereze sau chiar să arate și cea mai directă ipostază a unei femei dintr-un ordinar bar din port.

Totul începe în trenul cu care *Prințul* se întoarce în Rusia, după anii petrecuți la o clinică de boli nervoase din Elveția. Cei din compartiment, în frunte cu *Rogojin* – scăpat din chingile unui tată sever –, bogat și cheltuitor, cred că *Prințul* este, la rândul său, un om cu bani, dar acesta îi dezamăgește, povestindu-le că doctorul i-a dat până și sumele pentru măruntele lui cheltuieli sau pentru călătorie.

În continuare, prietenia celor doi eroi se împletește cu nefericita lor dragoste pentru frumoasa și capricioasa *Nastasia Filippovna*.

Nu o pauză adevărată, ci una transformată în scenă de teatru și o muzică sfredelitoare, pe viu, întăresc șirul luptelor lăuntrice, dezvăluirile abisurilor întunecate ale sufletului omenesc din spectacol. Alb și roșu, alb și


Constantin CHIRIAC și Virgil FLONDA

negru, viață, moarte și sânge par a fi semnificațiile acestui spectacol, cu o nuntă organizată în holul teatrului, cu miri care pleacă cu o caleașcă adevărată, cu cai adevărați, în timp ce spectatorii – deveniți nuntași, dansează și beau un pahar de vin oferit cu ospitalitate de gazde.

Am numit *Idiotul*, creat de Andriy Zholdalk „spectacol", dar cred că este mai bine să-l numesc „meditație" vie pe marginea complicatului suflet omenesc, însetat de fericire, fără a ști cum să ajungă la ea sau în ce constă ea, în bine sau în rău, în dragoste sau în sacrificiu, sacrificiul de sine sau al celorlalți?

Și totul se termină cu cei doi prieteni, *Rogojin* și *Mâșkin*, acesta din urmă din nou nebun, încercând să n-o trezească pe *Nastasia* adormită pentru totdeauna.

Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu – Idiotul de F.M. Dostoievski. Scenariul: Andriy Zholdalk și Valeri Mamontov. Adaptare în limba română: Constantin Chiriac. Regia: Andriy Zholdalk. Scenografia și costumele: Oleandr Bilozub. Muzica: Vadym Rakochi. Cu: Virgil Flonda, Constantin Chiriac, Gelu Potzolli, Diana Văcaru Lazăr, Ovidiu Moț, Codruța Vasiu, Dana Maria Lazărescu, Viorel Rață. Data premierei: 25 ianuarie 2001.

Kabuki... la București

Spre deosebire de Teatrul Nô, străvechi și tradițional, încă necunoscut la noi – dacă exceptăm „Kyogen"-urile prezentate cu doi ani în urmă de o trupă din Kyoto – Teatrul Kabuki ne-a vizitat la București și Târgu Mureș, dezvăluind publicului tainele acestei arte.

Prima Companie Kabuki a venit în România cu câteva spectacole în 1932. După patru decenii, cunoscutul om de artă japonez Watabayasi a poposit la noi cu o excelentă montare „stil Kabuki" a unei piese de Michel de Ghelderode. Au mai fost apoi, după 1990, actori Kabuki, pentru ca acum, sub egida Ambasadei Japoniei și a Fundației „Japonia", să avem prilejul a-l vedea pe celebrul Ichimura Manjiro, alături de formația condusă de el, cu un excelent și binevenit *workshop* și un spectacol, sugestiv intitulat *Universul Kabuki*.

Atât *workshop*-ul, cât și prima parte a *Universului Kabuki* au arătat publicului câte ceva din tehnicile genului, din modalitățile de expresie și măiestria actorilor japonezi, absolut necesare pentru înțelegerea semnificațiilor, specificului și limbajului.

Au fost dezvăluite astfel enigmele machiajului, ale costumului, excepționala armonizare între sunete și mișcări în coregraficele scene marțiale (bătăliile fiind întotdeauna iscusite dansuri acrobatice), pentru ca în final însuși Ichimura Mangiro, un bărbat înalt, serios și puternic să devină prin mijloacele proprii teatrului o superbă femeie, o balerină desăvârșită executând cu grație dansul iubirii în *Fujimusume* –

Tânăra cu flori de glicină, unul dintre cele mai frumoase spectacole dansate din Kabuki. După ce la începutul veacului al XVII-lea, mai exact în 1601, Okuni, patroana unei ceainării, a creat teatrul Kabuki, autoritățile au interzis femeilor să mai apară pe scenă, eroinele fiind jucate de atunci și până acum numai de bărbați.

Știam acest lucru. Am văzut spectacole Kabuki și la noi și pe alte meleaguri, cunoaștem cu toții succesul piesei *M. Butterfly*, dar parcă niciodată capacitatea de transformare, de metamorfozare a unui bărbat în femeie nu a fost atât de perfectă și convingătoare ca în creația lui Ichimura Manjiro. Cu o perucă de câteva kilograme, arătată detaliat publicului de către peruchier, cu un costum, la rândul său, de aproape treizeci de kilograme (practic două minunate *kimonouri*, cel dintâi cu nuanțele florilor de glicină, cel de-al doilea cu reflexe de roșu, „zâna florilor" a dansat – în fața unui decor ce sugera, cu frumoase linii de verde și mov, un pin și florile de glicină – cel mai feminin și mai liric balet al primăverii.

Dansul a avut grație, farmec, frumusețe, mișcări lente sau, din contră, dinamice ca o chemare a vieții către iubire, a fost mai fascinant și mai ademenitor ca orice performanță feminină.

Am aflat cu prilejul spectacolului numeroase lucruri legate și de existența companiilor de teatru tradițional și de modul lor de a lucra. Am aflat, astfel, că machiajul în teatrul Kabuki îl fac chiar actorii, pentru a se obișnui cu personajul, după cum și faptul că joacă fără întrerupere timp de 12 luni pe an, câte 25 de zile pe lună. Ni s-a spus că familiile de actori au sute de ani de activitate, fiii continuând profesia tatălui. Ei au în trupă instrumentiști, peruchieri, croitori, pentru a nu mai vorbi astăzi și de excelenții specialiști în lumină, toți cu studii superioare. Interpreții au un nume de afiș, un pseudonim.

Ichimura Manjiro – pe numele său adevărat Noriaki Ichimura – este fiul lui Uzemon Ichimura, iar soția sa, Liyoko Ichimura, cu excelente studii de teatru tradițional chinez, făcute la Beijing, era chiar regizoarea și coregrafa spectacolului. Alături de el, au evoluat în toate scenele marțiale demonstrative Kitsutaro Bando I și Shoji Bando, cu deosebite calități coregrafice și abilitate în mânuirea armelor tradiționale.

Ichimura Majiro și compania sa ne-au ajutat să pătrundem în universul Kabuki, să-i înțelegem – măcar în parte – sensurile și mai ales să ne bucurăm de performanțele artiștilor din Țara Soarelui Răsare.

Constantin PARASCHIVESCU

Damnațiunea Annei

Siluete întunecate în penumbră, cu fețe acoperite, mantii lungi, pălării și bastoane, înaintează spre rampă și șoptesc ceva. Se dau apoi puțin la o parte și în raza reflectorului apare între ele *Karenin* cu copilul de mână și spune grav: *„Serioja, să fii tare: mama ta a murit!"*. Întuneric – și în raza reflectorului e acum *Anna*: *„Regret oare tot ceea ce am făcut? Nu!"* spune ea răspicat. Și acordurile puternice ale unui vals explodează frenetic, într-o baie de lumină, luând pe aripile lui fascinante perechea de îndrăgostiți *Anna–Vronski* într-o plutire elegantă și amețitoare. Așa începe spectacolul *Anna Karenina* realizat într-o versiune proprie de regizorul Alexandru Vasilache la Teatrul de Comedie. Recunosc că scena balului m-a entuziasmat – iar cele două mărturisiri anterioare m-au avertizat asupra termenilor ireconciliabili în care se va desfășura acțiunea. Ca un proces. O judecată deschisă a vinovăției Annei. Vasilache a rezumat acțiunea, a adus la bară (la rampă) principalele personaje implicate (cele patru), a creat unul complementar, anonim, omniprezent, cu rol de martor, comentator și uneori participant (corul), concentrând interesul pe motivele care exprimă și amplifică abaterea extraconjugală a eroinei, ca un aspru rechizitoriu. Din punct de vedere teatral, e o viziune esențializată și logică, susținută cu mână sigură pe fascicule contrastante, cu alternanțe de scene între *Karenin* și *Anna*, *Anna* și *Vronski*, de cele mai multe ori edificatoare pentru firele argumentelor în dispută. Replicile sunt însoțite tot timpul de un recitativ liric la pian, poate singura bătaie de inimă care susține duios dragostea amendată, și de reacțiile făpturilor misterioase care închipuie lumea bârfitoare, obsesiile, conștiința, și se insinuează mereu în joc. Silvia Luca e o prezență atrăgătoare și elegantă, cu elocință, sensibilitate și forță dramatică, și portretul eroinei creat de ea se impune cu distinct relief. *Karenin*, interpretat de Vladimir Găitan, e o creație pregnantă, cu nuanțări interiorizate de stări, remarcabilă în izbucniri tranșante, în asumarea demnității ținutei, în frângerea afectuoasă de-o clipă a compromisului. Dan Bădărău îl poartă cu strălucire pe *Vronski* pe aripile valsului, dar îl pierde în penumbră și chiar în umbră în celalalte momente. Și o dată cu el, povestea iubirii, care nu se mai naște, nu se conturează cum ne-am fi așteptat, ci se tot fac referiri la ea, fără acoperire.

Acesta e și punctul vulnerabil al versiunii scenice. Judecăm un adulter sau o iubire adevărată? Esențializarea propusă a evitat melodrama, dar o dată cu ea a sacrificat și temeiul mai profund al acțiunii care pune în joc o dragoste mare în confruntare cu uscăciunea morală, rigiditatea convențiilor și prejudecățile. Vina *Annei* nu e un banal adulter, e o biruință asupra celor de mai sus, ca dreptul binecuvântat al ființei pământene la fericire. Procesul ei, dacă e vorba de un proces, e mai complex și drama rezultă – pentru ea și pentru noi – din imposibilitatea de a concilia termeni care se exclud. Așa, în lipsa pasiunii reale, cu irizările ei de intensitate, spectacolul ia turnura unei nemeritate damnațiuni, fără emoție și ecou. Semnalăm contribuția tinerilor de la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale" din București, la configurarea cu efect a *Corului* omniprezent, cu excepția unor replici șoptite din vârful buzelor care se opresc tăinuite acolo.

P.S. – Deși e o chestiune de amănunt, țin totuși să amintesc îndatorirea de a preciza în caietul-program cine interpretează un rol în seara respectivă, atunci când sunt dubluri. Am întrebat plasatoarea cine e *Serioja* în spectacolul pe care l-am văzut eu și, mirată,

a ridicat din umeri. Dacă nu știe nici ea, care vinde programul, scuze, *Serioja!*

Teatrul de Comedie – Anna Karenina, **versiune scenică de Alexandru Vasilache după Lev Tolstoi. Regia și ilustrația muzicală: Alexandru Vasilache. Scenografia: Dana Istrate: Cu: Silvia Luca, Vladimir Găitan, Dan Bădărău, Matei Onea, Ionuț Niculescu. *Corul*: studenți ai Facultății de Teatru a Universității de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale" din București. Data premierei: 15 decembrie 2000.**

Lacrimi pentru istorie

În tinerețe, la începutul activității publicistice, prin anii '60, am făcut o greșeală pentru care un actor mi-a dat o lecție pe care n-am uitat-o niciodată. Eram colaborator al revistei „Contemporanul", unde responsabilul paginilor de teatru și film era criticul Valentin Silvestru, profesorul nostru, care ne trimitea prin țară la premiere pe noi, tinerii condeieri, pentru „cronichete" la rubrica „Spectacolele săptămânii" (ce școală de gazetărie era rubrica aceea!). Am bătut țara în lung și-n lat atunci, prin orașele unde erau teatre și am văzut numeroase spectacole care ne-au pus la încercare criteriile, încă fragede, de apreciere a creației artistice. Așa am ajuns și la Botoșani, la doi ani de la înființarea teatrului, și am întâlnit acolo un coleg de institut, proaspăt repartizat, cu doi ani mai mic dar foarte talentat, cu care m-am împrietenit. Avea băiatul acela, pe lângă talent, o mare sete de cultură, citea mult, scria versuri, piese de teatru, parcă și un început de roman, era interesat de filosofie și estetică. Discutam mult, cu nespusă plăcere, în puținele ore de dinainte și de după spectacol, despre Shakespeare și Hegel, despre Eminescu și Dostoievski, despre Hemingway și Caragiale, despre adevărul vieții și adevărul artistic, convorbirea cu el era provocatoare și stimulatoare și abia așteptam un prilej să mai fac o deplasare la Botoșani ca să mă întâlnesc cu el. Era foarte talentat, cum am spus, și îl văzusem în trei–patru roluri de comedie unde felul lui de a juca, de o savoare meditativă, cu accent pe misterele cuvântului, priviri largi, mirate și întrebătoare, stârnea admirație. Și s-a mai ivit un prilej: premiera spectacolului *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian.

Domnul Silvestru, știindu-mi preferința, mi-a întins înștiințarea și m-a trimis să-mi fac formele de deplasare. În înștiințare erau pomeniți regizorul și scenograful, erau pomeniți actorii, dar nu pe roluri. Nu prea îmbietoare invitația, având în vedere calitatea realizatorilor, dar ademenitoare prin frumusețea piesei și bucuria reîntâlnirii cu prietenul meu. Mă așteptam la un spectacol slab, dar mă interesa ce joacă el, știind că și dintr-un rol mic, secundar, poate face o bijuterie artistică. *Maiorul*? *Bogoiu*? astea ar fi fost rolurile care i se potriveau. Când colo, aflu de la avizierul teatrului, înainte de a mă întâlni cu cineva, că îl va interpreta pe *Ștefan Valeriu*... Total nepotrivit. Cum va putea fi el bărbatul acela fermecător, distant și plictisit, care-și ascunde oboseala și nerealizarea într-o izolare iluzorie, infructuoasă, el, mai scund de statură, care nu impune prin prestanță fizică și eleganță? Afectat, fals, teatral. Ceea ce s-a adeverit. M-am ascuns la rândul meu, n-am vrut să vorbesc cu nimeni, m-am ferit de prietenul care mă aștepta și am fugit la gară să iau trenul de noapte spre București, regretând pentru prima oară deplasarea în acest colț îndepărtat de țară. În tot timpul drumului și apoi acasă, în fața hârtiei, m-a frământat un singur gând de plumb: cum să scriu că prietenul meu a fost greșit distribuit și fals pe scenă? Am simțit că nu pot. Să expediez comentariul despre rol cu două vorbe convenționale, nu mi s-a părut corect. Și atunci am ales soluția cea mai nefericită: să nu-l pomenesc deloc. S-a mirat șeful rubricii când mi-a citit cronica, m-a întrebat de ce nu-l menționez pe *Ștefan Valeriu*, rol principal, i-am spus; n-a insistat

și cronica a apărut așa. Jale!... Peste un an, când am ajuns iar la Botoșani, prietenul meu m-a luat la un pahar de vin și mi-a spus, cu ochi atinși de durere, că i-am făcut cel mai mare rău nepomenindu-i nici măcar numele, ca și când n-ar fi existat în acel spectacol. Oricât de rău l-aș fi „înjurat" (expresie curentă și astăzi în lumea artiștilor), tot n-ar fi fost atât de rău ca faptul de a-l ignora complet într-un rol principal. Să fi scris măcar „*Ștefan Valeriu* – Cutare Cutare".„Nici nu-ți imaginezi ce a însemnat asta în colectivul nostru", mi-a spus el, „triumful imposturii, al agresivilor veleitari, al carieriștilor și nechematilor, care au socotit că nu mi-ai pomenit numele ca să mă menajezi, nu că spectacolul e prost".

Am ținut minte. N-am repetat isprava, decât în cazul unor roluri secundare, uneori, fără efect în răstălmăcirea impresiei generale. Mi-am reamintit ce înseamnă *prețul unui nume*, pentru oamenii de teatru, cu prilejul Galei Premiilor UNITER din acest an, când obrajii unor respectabile persoane au fost scăldați în lacrimi din cauze absolut diferite: de fericire și de durere. Am pomenit-o pe Mira Iosif când mi s-a înmânat premiul, printre persoanele care m-au încurajat și sprijinit în activitatea mea. Cu reală surprindere am întâlnit-o în pauză, neștiind că e în țară și în sală. „Îți mulțumesc că nu m-ai uitat", mi-a spus dânsa și ochii îi străluceau în lacrimi de bucurie; „m-ai făcut fericită!". Pentru că i-am pomenit doar numele?... Da. Ne-am îmbrățișat și nu-mi venea să cred că numai cu atât am adus un pom de Crăciun în sufletul unui om plecat de mai multă vreme din spațiul nostru geografic, în altul mai îmbietor poate, dar nu și din cel spiritual. Mă înșel sau nu, totuși lacrimile erau reale și mărturisirea de necrezut – „m-ai făcut fericită"!".

Dar doi oameni au plâns de durere... de o mare durere care le-a frânt sufletul, cu o nefericire care nu se mai șterge cu nimic de acum încolo. Doi oameni nominalizați la Premiul criticii, pentru volumul *Istoria Teatrului Național din Craiova*: Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu. Am susținut cu entuziasm această nominalizare, socotind chiar că ar trebui avuți în vedere nu numai cronicarii, ci și istoricii, teoreticienii, secretarii literari cu mari merite și vocație, schimbând denumirea distincției în – eventual – „premiul de teatrologie". Cei doi autori ai volumului au venit, parcă, întineriți la Gală, emoționați că și munca lor a fost luată în seamă, fără iluzii că vor câștiga premiul, dar cu sărbătoare și mândrie în suflet. În câți ani de trudă migăloasă se scrie o istorie?... Din motive omenești, fără premeditare, amfitrionul Galei a uitat să pomenească nominalizații la Premiul criticii. Și-a dat seama de asta după câteva clipe, i-a cerut ambasadorului care înmâna premiul să-i numească, acesta n-a știut, n-a înțeles, și cei doi au rămas în anonimat, în singurul moment în care s-ar fi putut ridica în picioare pentru aplauzele publicului. Câteva secunde. Pentru care au venit, de altfel, în haine de sărbătoare, la propriu și la figurat, de la Craiova. Alice Georgescu și-a primit premiul binemeritat, cei doi au rămas împietriți și pe obrajii lor au curs lacrimi de neînchipuită durere. Și amărăciune. Și mâhnire. I-am întâlnit în pauză, i-am întâlnit după spectacol. Le-am spus să încerce să treacă peste această durere, pe care le-o înțeleg, să înțeleagă și dânșii că a fost o omisiune neintenționată, o greșeală de moment a lui Ion Caramitru, că momentul trece, cartea rămâne și mai importantă decât câteva secunde de expunere în public e cartea. Degeaba. Regretau că au venit, spuneau că această uitare nu se va mai șterge din suflet și că le va marca restul zilelor cu o adâncă și iremediabilă suferință. Pentru că n-au avut cum să fie aplaudați de public? Nu – pentru că nu li s-a pomenit măcar numele. Doi bărbați trecuți prin multe, cu ani grei de muncă și dăruire pentru teatru, lucizi, la vârsta înțelepciunii și a iertării pentru semeni, unul dintre ei sprijinit în simbolul pașilor slăbiți de vreme, bastonul... dar oameni, oameni și ei, cu sufletul sensibil și înlăcrimat de o clipă nedreaptă.

Prețul unui nume? Lacrimi de fericire, lacrimi de durere pentru istorie.

Viața în aparență

La o anchetă a revistei „Scena" privind cele mai notabile prezențe teatrale în ultimul deceniu al secolului XX, l-am numit, fără ezitare, pe Dušan Kovačević cel mai bun dramaturg străin contemporan jucat. Și ce știam despre el? Două piese, cunoscute din două spectacole. Două spectacole foarte bune, e adevărat, regizate de Horea Popescu: *Profesionistul* la Teatrul Național din București și *Tărâmul celălalt* la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov. Apoi am văzut filmul de faimă internațională realizat în 1995 de Emir Kusturica, *Underground* și am înțeles că autorul scenariului, același Kovačević, e într-adevăr o personalitate remarcabilă a artei contemporane, de o pregnantă originalitate. Vocea sa, viziunea sa, transmit, în modalități specifice mediului spiritual în care trăiește, mesaje de o deosebită forță dramatică și morală privind destinul nostru contemporan. Denunță atrocități, evocă tragedii, stigmatizează arbitrariul, cu o virulență aspră, dar în același timp, cu o întoarcere de ton, de registru, de fantezie, scoate la iveală o rază de duh, de inteligență și franchețe, de frumusețe omenească ce scaldă viața în valuri de speranță. Tărâmul celor duși de pe lume, într-o eternă pace și neschimbare (*Tărâmul celălalt*), e o nostalgie a vieții; insula care se desprinde alegoric în final la *Underground*, cu toată fatalitatea ei istorică, e o salvare a vieții. Viața învinge, irumpe energic din tot ce o strivește, o sufocă, o distruge, ca o sămânță proaspătă de regenerare și continuitate. E ceva viril în această expresie personală, cu contraste puternice, dar nu fatale, ceva tulburător și tonic care vorbește despre un destin anacronic în această parte a lumii, destin eroic și grotesc, cu suferințe dure și bucurii explozive, de o exaltare aproape sălbatică.

Piesa pe care am văzut-o acum, *Larry Thompson, tragedia unei tinereți* sau *Show must go on* (*Spectacolul trebuie să continue*) nu seamănă cu nici una dintre cele de mai sus. De altfel, nici ele nu seamănă una cu alta, fiecare fiind scrisă în alt registru, cu un exemplar simț al construcției. De data aceasta, pare o anticonstrucție. Totul se desfășoară sub semnul improvizației, ca un spectacol care nu poate începe pentru că n-a venit interpretul principal, pentru că mașiniștii nu și-au primit salariul și amenință cu greva, pentru că lumina se întrerupe din cauza datoriilor, cineva fură de la casierie amărâții banii de bilete etc. etc. Mizerii cotidiene. Mizeriile tranziției. Dar care spectacol?

Cineva, la sfârșitul reprezentației, spunea că a fost o aiureală. Mă îndoiesc – aiureala a fost premeditată, ca o aparență teatrală. Spectacolul artei nu poate începe, pentru că ceea ce vedem e spectacolul propriei noastre vieți, unde nimic nu e coerent, nimic nu se leagă, trăim sub semnul derizoriului și al improvizației. E o parodie alegorică, în care nasul prea mare al lui *Năsoi* provoacă o dramă cu porniri sinucigașe, trei perechi de gemeni sucombă și înviază ca-n basme, un actor cu părul alb ucis la 7–8 ani nu știe că e doar aparent viu, un bodyguard caută un criminal inexistent etc. Pretexte. Dincolo de ele sunt probleme serioase puse în discuție, privind în special condiția intelectualului și a artistului într-o societate care nu mai cultivă valorile umane, ci mercantile. Fantasmagorii, s-ar spune, dar nu cred că autorul s-a arătat aici mai puțin stăpân pe tehnică, ci a denaturat-o deliberat pe cea tradițională, pentru a viza mai ascuțit problemele grave care dor și proliferează între oameni aparent vii. A jucat, cred, naivitatea, ca la pictorii fără studii care proiectează viziuni de o originalitate fabuloasă. Reproducerea tabloului *Mirii* de Josip Generalić în caietul-program, un reprezentant celebru

al acestei picturi în spațiul evocat, îmi confirmă părerea.

Piesa a fost tradusă și regizată de Mara Pașici-Manolescu. Cu prea mare seriozitate, însă. Ne dăm seama destul de repede de pretext, suntem dispuși să acceptăm jocul, așteptăm punctul de interes care să ne facă părtași, complici la idee, dar el ne scapă, ne scapă mult timp datorită unei... cum să zic? unei prea realiste redări a derutei, prea intense trăiri ale unor stări care sunt literalmente teatrale și ar fi cerut un joc de-a „ne facem că nu jucăm". Prea angajați în drama personajelor Tania Filip (*Directoarea*) și Cristian Șofron (*Ștefan Năsoi*), cam îngroșat Valentin Teodosiu (*Specialistul*), în contururi elocvente Ion Haiduc și Ruxandra Sireteanu (tripla pereche de gemeni), Anda Caropol (*Nașa Savka*). Doarme expresiv Ion Siminie (*Nașul Sava*), cade cu efect de pe stâlp Claudiu Romilă (*Electricianul*). Tonul just, de teatralitate complice, cu subtexte și tâlcuri grave în comentariile adresate nouă de-a lungul reprezentației, câte un surâs stingher și o privire adâncă, măsurat în accente și haz reținut, l-a avut Ștefan Sileanu (*Actorul Alb*). Implicat și nu prea. Cam asta era cheia. Iar în liniile asimetrice ale decorului (Lia Dogaru) se întrevede ceva din naivitatea plasticii evocate.

Teatrul „Nottara" – Larry Thompson, tragedia unei tinereți **sau** Show must go on **de Dušan Kovačević. Traducerea și regia: Mara Pașici-Manolescu. Scenografia: Lia Dogaru. Muzica: Nicu Alifantis. Cu: Ștefan Sileanu, Tania Filip, Cristian Șofron, Ion Haiduc, Ruxandra Sireteanu, Anda Caropol, Ion Siminie, Valentin Teodosiu, Claudiu Romilă. Data premierei: 22 aprilie 2001.**

Cronicar în sala minunilor?

O căsuță-jucărie, un bătrân în carne și oase ce cară ditai contrabasul. Un altul se miră: *„ce faci cu vioara aia?"*. Sunt doi prieteni, *Rodolfo* și *Bernardo*, interpretați cu haz de Daniel Stanciu și Cristian Mitescu. Cel cu contrabasul spune că se duce la târg să-l vândă, pentru că vremurile când cântau și se veseleau au trecut și acum nu mai are nevoie de el. Și pe o muzică ritmată, modernă, compusă de Dan Bălan, evocă acele vremuri dansând cu agilitate tinerească și însuflețind sala de prichindei, care bat din palme de admirație. Bat și mămicile, bunicii, iar un spectator nimerit printre ei cu alt rost saltă și el în ritm din picioare, pentru că momentul e de o frenezie cuceritoare. Cronicarul...

Cele evocate se termină în aplauze generale, căsuța își întoarce fața și-i vedem interiorul cu două fete lungite acolo, urâte și gălăgioase, care țipă să fie spălate, îmbrăcate de sora lor. Două marionete și o fată aievea, blondă, grațioasă, interpretată de Grațiela Ștefan, *Frumoasa*. Parcă ar fi ceva din *Cenușăreasa*. Observ că realizatorii marchează contrastul etic prin întruchiparea personajelor generoase de către actori, iar a celor egoiste, meschine, de marionete. Ceea ce se va adeveri și pe parcurs, cu diferite nuanțe, când *Frumoasa* întâlnește *Bestia*. O alcătuire uriașă de animal care umple scena și stârnește fiori prin sufletele plăpânde, dar, curios, surprinde printr-o lucire parcă blajină în ochi și o modulație oarecum blândă în tonul cu care-și rostește amenințările. Ioan Brancu manevrează dinăuntru colosul cu o măiestrie pe care trebuie să i-o apreciem, ca și felul nuanțat în care-și rostește replicile. Prinși de firul jocului, admirăm scene în care o panoplie de personaje pestrițe animă târgul, cu negustori de rațe

și gâște, babe, șarlatani și marionete cu tamburine, un saltimbanc cu picioarele în sus, apoi tărâmul fabulos al pădurii luminat feeric de niște sfeșnice elegante, dansul mănușilor albe care zboară ca niște păsări fermecate, lupta *Bestiei* cu niște boturi înfricoșătoare de ferăstrău, metamorfoza ei într-un prinț chipeș din final care devine adevăratul mire al *Frumoasei*, triumf al devotamentului și iubirii omenești.

Basmul e simplu, pe motive dezvoltate în alte versiuni cu intrigă diferită și complexă (*Cenușăreasa*, *Alice în țara minunilor*, *Povestea porcului* de Ion Creangă ș.a.), lansat în 1753 în versiune cultă de o vestită povestitoare franceză, Leprince de Beaumont. Versiunea și regia spectacolului actual aparțin unui experimentat artist al genului, Cristian Pepino, care, împreună cu talentata scenografă Cristina Pepino, au creat o ingenioasă compoziție de fantezie cu tâlc, pe măsura priceperii și entuziasmului celor mici și a admirației celor ce-i însoțesc, trecuți de minunea vremurilor de joacă. Chiar și a celui nimerit cu alte rosturi acolo, care caută prețul artistic al minunilor și bate și el din picioare, prins în joc și în fascinația micuților vecini de scaun.

Teatrul „Tândărică" – Frumoasa și bestia. **Versiunea scenică și regia artistică: Cristian Pepino. Scenografia: Cristina Pepino. Muzica: Dan Bălan. Cu: Ioan Brancu, Grațiela Ștefan, Daniel Stanciu, Cristian Mitescu, Mariana Zaharia, Liliana Gavrilescu, Dora Ortelecan, Eugenia Barbu, Leonard Popovici, Claudiu Iordan. Data premierei: 9 martie 2001.**

Elisabeta POP

Din toate timpurile, iubirea...

După „fantasticele" și „tristele" întâmplări prin care a trecut *Erendira și nesăbuita ei bunică* în dinamicul și agreabilul spectacol semnat de Ion Sapdaru – dramatizare a unei proze de Marquez – același Ion Sapdaru a optat pentru *Medeea,* un text dificil, de două ori dificil: o dată pentru interpreți, care, după câte îmi dau seama, nu se omoară după textele în versuri, iar pe de alta, pentru că, se știe, publicul nu este atras în mod deosebit de tragedii...

Gestul lui Ion Sapdaru mi s-a părut, așadar, curajos și l-am apreciat ca atare. Propunerea ar onora oricare teatru – și cel din Oradea nu văd de ce ar face excepție – cu condiția ca acesta să știe exact ce dorește să aducă în fața publicului. Teatrul orădean a optat însă, înainte de orice, pentru Sapdaru și cred că a făcut bine, regizorul dovedind, cu fiecare nou spectacol, că are talent și că e atent *la cine joacă* sau pentru cine... El a urmărit atent categoriile de public care frecventează la ora aceasta teatrul și a găsit genul de spectacol la care acest public nu numai să vină, ci, mai ales, să nu părăsească sala, după prima jumătate de oră cum se mai întâmplă, din păcate.

Prima constatare, la ridicarea cortinei, este că regizorul a ales iar simplitatea, optând pentru spațiul gol al scenei, în care scenografa (Vioara Bara) aduce, pe rând, elemente de decor și recuzită cu valoare de simbol, îmbogățind și colorând, la propriu și la figurat, momentele spectacolului: în fundul scenei un cap al unei statui grecești și ceva care aduce a fragment din faldurile bogate ale unei alte statui zeiești; apoi, o măsuță și două scaune, o perdea roșie ca sângele coborând lent de sus, o oglindă ciudată pe care *Crainicul* o stropește cu sânge...

Pe un practicabil mobil – care funcționează foarte bine – apare și dispare *Corul,* sub forma unei mici trupe de artiști-dansatori care „povestesc" uneori în ritm de dans sau mimând diferite momente din piesă. Intermezzo-urile respective au fost gândite desigur, să anime, să învioreze acțiunea excesiv de tensionată, creată de tragedia lui Euripide. Ei sunt ajutați de o muzică de mare frumusețe și expresivitate. Alternarea scenelor „dure" – în care *Medeea* pune la cale oribila crimă: uciderea lui *Creon,* a noii soții a lui *Iason, Glauce,* și, în fine, a propriilor copii – cu aceste scene de destindere, permite spectatorilor momente de detensionare.

S-ar putea reproșa realizatorilor acestui spectacol că au schimbat oarecum traiectoria tragediei, chiar structura ei inițială, coborând-o, poate, în zona dramei, dar dincolo de faptul că în chiar textul euripidian găsim suficiente motive și argumente pentru acest spectacol, nu era rău, ba ar fi fost chiar corect să aflăm din afiș că Ion Sapdaru a creat acest spectacol „după Euripide". În acest caz, multe lucruri trebuiau acceptate așa cum au fost ele oferite de regizor, fără prejudecăți de tot felul.

Euripide vine, iată, din vremuri atât de îndepărtate de noi, să ne vorbească despre o mamă care își ucide cu sânge rece copiii, ca să se răzbune pe soțul care a înșelat-o și a părăsit-o. Vine, acum, în anul 2001, când (vai!) ziarele și micile ecrane sunt pline de știri care de care mai groaznice despre mame care își omoară copiii, despre tați care își violează fiicele, despre copii care își ucid părinții... S-ar părea că nimeni nu mai vrea să vină la teatru pentru asemenea...povești. Și chiar așa ar fi, dacă cei care intră în sala de teatru nu ar găsi aici,

transfigurate artistic, imaginile zguduitoarelor fapte ale *Medeei*.

Poate de aceea regizorul și-a permis chiar să modifice finalul, să-l îndulcească, imaginându-și că îngrozitoarea crimă ar fi avut loc doar în visul sau, mai degrabă, în coșmarul *Medeei*: copiii trăiesc, ea îi strigă, ei vin cu doica de mână și apoi pleacă toți... Unde?

Se vede însă că publicul, în majoritate tânăr, familiarizat cu filmele americane, violente și agresive, dar terminându-se cu *happy-end*, acceptă mai ușor acest final, plecând fericit acasă. Ce te faci însă cu cei care nu l-au citit și nici n-o să-l citească vreodată pe Euripide: vor rămâne cu ideea că „așa e piesa"? Dacă la un spectacol clasic, eventual mai monoton sau poate mai puțin atractiv, nici nu venea acest public, ar fi fost mai bine? Grea întrebare, la care, vă mărturisesc, nu mă simt capabilă să dau un răspuns.

Dar să mă întorc la Euripide pe care, așa cum presupuneți, l-am citit și recitit. Să nu uităm deci că: Euripide a introdus în structura tragediei o grilă, ca să zic așa, realistă, încercând să o apropie în acest caz pe *Medeea* de viața de zi cu zi: o femeie, o mamă, dar mai ales, o soție înșelată, geloasă peste măsură, hotărâtă să se răzbune exemplar pe soțul ticălos și infidel. Și tot el, Euripide, a îmbogățit limbajul teatral, folosind elementul retoric (nu întâmplător Aristofan l-a acuzat pe Euripide de „flecă-reală") și filosofic (personajele posedă știința elocinței, tiradele lor conțin idei prețioase legate de căsnicie, de dragoste, de familie, de fidelitate). Replicile celor doi soți, când se înfruntă, nu sunt doar de o modernitate surprinzătoare, ci și adevărate pledoarii. Un fin cercetător al operei lui Euripide spunea chiar că din replicile celor doi s-ar putea alcătui o culegere de maxime intitulate „Un soț oarecare către soția lui" sau „O soție oarecare către soțul ei".

Spectatorul curios și iscoditor ar mai putea afla astfel că Euripide însuși a dorit să amestece nițel întâmplările tragice cu mărunte elemente hazlii (ca în viață), apropiind astfel mai mult tragedia de realitatea greacă. Și dacă știi toate acestea și ești dispus să le accepți, atunci nu te mai revoltă inutil scena în care *Corifeul* – aici un amestec de bufon cocoșat cu un cârcotaș de profesie – îi povestește la modul cam parodic, râzând și hlizindu-se, scenele în care *Glauce* și *Creon* mor în chinuri groaznice. Sebastian Lupu a găsit tonul potrivit pentru acest personaj și nu pentru unul așteptat eventual de vreun cititor fidel al piesei (nu și a bibliografiei aferente; dar oare chiar o mai fi vreunul, în această vreme a Internet-ului absolut?).

Dar, dacă vorbim despre *Medeea*, se cuvine să observăm cum anume a înțeles actrița Elvira Platon-Rîmbu s-o interpreteze în spectacolul lui Ion Sapdaru. E limpede pentru oricine că actrița nu numai că e fericită că a fost distribuită în acest rol, ci și că i-a plăcut propunerea regizorului, mai mult chiar, a căutat, se vede, în mintea, în sufletul și, nu în ultimul rând, în lecturile ei tot ce ar fi putut-o ajuta să se apropie de celebrul și râvnitul personaj (când spun râvnit mă refer exclusiv la actrițele de oriunde și dintotdeauna). Ea a fost pătimașă, cu ochi de vrăjitoare, cu gesturi neobișnuite, a fost vicleană, prefăcută, dând drumul unui șuvoi de vorbe grele stârnite de patima, ura și dorința de răzbunare. Ea are câteva momente în care ai impresia că e posedată de diavol, că nu mai are nimic omenesc, pentru ca imediat după aceea să-și îndulcească glasul cu mierea lingușirii sau a tandreței. Când se adresează publicului, ea devine calmă, reflexivă, rezervată, vorbindu-i despre condiția nefericită a femeii din toate timpurile. Lungește însă inutil scena în care arde fotografiile și are câteva note stridente ce scad din emoția unor momente de mare tragism. Râsul sadic însă o prinde și ajută evident la conturarea acelei *Medei* create

de Euripide, fără îndoială, complexă și complicată.

Romeo Romitan face eforturi considerabile să fie un *Iason* la nivelul partenerei sale. Are multe dintre datele fizice ale personajului, dar îi lipsește frământarea lăuntrică autentică, el rămânând adesea, cu tot glasul de tunet, la nivelul rostirii, nu al trăirii imenselor lui dileme și lașități demagogic argumentate. Una dintre scenele lui cele mai reușite este cea în care se joacă cu copiii, dar cu totul nelalocul lui mi s-a părut dansul macabru cu mireasa moartă. Tânărul actor însă, atent îndrumat, promite să fie un un june-prim al trupei.

O apariție greu de uitat este cea a lui Șerban Borda în rolul lui *Absyrtus*, fratele *Medeei*, ciopârțit de aceasta pe când fugea pe mare cu *Iason*. Adus pe umeri de patru bărbați, mutilatul se târăște la picioarele *Medeei* implorând sau numai reproșându-i că l-a omorât. Scena – ea se petrece doar în mintea femeii răvășite de durere – este însoțită de o muzică plină de neliniște, iar actorul are o figură emoționantă. Iarăși remarcăm profesionalismul desăvârșit al acestui tânăr actor.

În *Creon*, Petre Panait, deși are text puțin, aduce în scenă un personaj întru totul credibil, în datele lui clasice, binecunoscute. Gesturile lui sunt precise, tonul e cel just, privirea de oțel, ținuta dictatorială.

În rolul *Glaucei/Glauke,* Angela Tanko este suavă, zâmbitoare, fericită, inconștientă parcă de tot răul pe care i l-a pricinuit *Medeei*. Ea nu rostește cuvinte, ci mimează

Elvira PLATON-RÎMBU

perfect toate stările tinerei logodnice. O face cu grație și bun-gust. Două actrițe temeinice ale trupei – le-am numit pe Ileana Iurciuc și Mariana Vasile – își fac simțită permanent prezența, deși cele două doici nu au mai mult de cinci replici. Alexandru Rusu e un fel de *paparazzo* mereu prezent în scenă, încercând nu numai să-i fotografieze pe toți, tot timpul, ci și să-i organizeze, să-i grupeze, să-i țină sub control.

Este greu de imaginat cum ar fi arătat acest spectacol fără muzica atât de bine găsită de regizor și fără contribuția de notă maximă a colaboratoarei lui, Victoria Bucun, eminentă coregrafă. Dansurile create de ea sunt originale și în deplin consens cu textul rostit.

Decorul, ambianța spectacolului, costumele – fără trimitere ostentativă la o epocă anume – sunt rodul fanteziei creatoare a neobositei Vioara Bara care se impune mereu prin talent și seriozitate.

Nu știu dacă acesta a fost spectacolul așteptat de unii cu *Medeea*, dar știu că acest spectacol n-a plictisit, fiind îndelung aplaudat. Creatorii lui au ascultat parcă sfatul lui Euripide: *„Feriți-vă de drumul bătătorit, alegeți calea anevoioasă"*.

Teatrul de Stat din Oradea, Secția română – Medeea **de Euripide. Traducerea: Alexandru Miran. Un spectacol de Ion Sapdaru. Scenografia: Vioara Bara. Coregrafia: Victoria Bucun. Sculpturi: Iulian Anghel. Distribuția: Elvira Platon-Rîmbu, Romeo Romitan, Petre Panait, Sebastian Lupu, Mariana Vasile, Ileana Iurciuc, Angela Tanko, Șerban Borda, Alexandru Rusu. Data premierei: 15 martie 2001.**

Un tânăr regizor și o piesă dificilă

Ciudată mai e și soarta spectacolelor! Ani și ani nu apuci să vezi un spectacol cu te miri ce piesă pe care o cunoști de mult și, deodată, așa, când începi s-o uiți, îți este dat să ai parte nu de un spectacol, ci de două! Și încă la un interval de nici o lună! E acesta un noroc al oricărui om de (sau din?) teatru! Este ceea ce mi s-a întâmplat și mie în legătură cu piesa *Povestiri din pădurea vieneză* de Ödön von Horvath. Citisem piesa în manuscris, demult. Anul acesta am recitit-o în volumul recent apărut. A urmat apoi bucuria aflării veștii că o montează, la Național din Cluj, Anca Bradu. Știam sigur, după cum o cunosc, că nu era o propunere întâmplătoare, ci chiar o serioasă opțiune regizorală. Și peste nici două sau trei săptămâni, să văd un nou spectacol, cu aceeași piesă, în chiar orașul meu, în limba maghiară, de data aceasta, dar tot ca o propunere a unui regizor foarte tânăr...

Am făcut această introducere tocmai sau numai pentru a vă da seama de interesul cu care m-am îndreptat mereu spre sala de spectacol. Firește nu mi-am făcut iluzia că, de fiecare dată, voi fi încântată de ceea ce văd, dar nimeni nu-mi poate lua cel puțin bucuria comparației... Și, veți vedea, nu m-am putut împiedica să nu recurg – măcar din când în când – la comparații...

La Naționalul din Cluj – e musai să încep cu el!, unde noul director, Ion Vartic, este un mult stimat și respectat critic și profesor universitar, un doctor (pe bune!) în teatrologie, am văzut un spectacol ca un eseu dens și bogat în idei, aproape programatic, vizând unul dintre cele mai importante curente teatrale (expresionismul), un spectacol în care totul: decor, costume, recuzită, joc actoricesc, muzica, totul avea o motivație precisă. Singurul și cel mai mare cusur al spectacolului era,

după mine, excesul, excesivul. Și, poate, un lux prea ostentativ afișat, nu pentru a vorbi despre o Viena-fostă capitală de mare imperiu, ci despre un mediu mai mărginaș, cu o lume sărăcită din care au mai rămas doar formele, pojghița subțire și snoabă, aerele... Aceasta înseamnă, din pornire, fonduri financiare serioase, bani mulți puși cu generozitate – și cu efort, știm! – la dispoziția creatorilor, pentru a nu sărăci ideile spectacolului, din chiar cauza sărăciei lucii în care, iar și iar, se zbat teatrele românești! Și bine a făcut, zic eu, cu toate că și directorii-savanți au, la urma urmei, obligația să controleze pas cu pas cum sunt folosiți banii instituției pe care cu onoare și cu știință multă de carte, o conduc...

La Oradea, cum am mai văzut în ultimii (mulți) ani, decorul sărac și cam pe sponci gândit (cumva ai impresia că scenograful, prevenit de conducerea teatrului că nu are bani, îl croiește cu o excesivă – tot de exces e vorba, numai că în sens invers – prudență, tot tăind și simplificând, căutând soluții pentru acel atât de neaoș slogan „ieftin și bun".

Decorul creat de chiar tânărul, foarte tânărul regizor Dézsi Szilárd, este simplu – tot bare, bare și mici practicabile sau vitrine, măsuțe și, vai, în scena de la „luxosul" cabaret, aduse, cu condamnabilă neglijență – niște scaune prăpădite, scoase parcă dintr-o clasă gimnazială în care, o vreme, elevii răi s-au cam bătut cu mobilierul. Senzația pe care o aveai era că tot ce îți era servit ca decor pe scenă era din așa-numitul „existent" al teatrului. Și, credeți-mă, nu era o senzație tocmai plăcută...

Nu mi se pare întâmplător că doi regizori tineri au dorit să pună în scenă – chiar dacă din motive diferite – această frumoasă piesă a lui Horvath. Ei au găsit în ea numeroase similitudini cu timpul în care trăim, cu această etapă de lungă tranziție, care înseamnă sărăcie, corupție, nesiguranță, adesea disperare. Dar, în vreme ce Anca Bradu își urmărea un anume program al ei (după *Deșteptarea primăverii* la Teatrul Maghiar din Târgu Mureș), regizorul de la Oradea nu părea să urmărească vreo idee mai înaltă, spectacolul său fiind unul cam lipsit de idei, cam fără vlagă artistică, plat și destul de plicticos. Dar, ca să nu-l descurajăm prea tare, vom observa și un lucru bun: propunerea lui e întru totul stimabilă (doar că i-a depășit forțele și capacitatea profesională, fiind mult prea dificil pentru puținătatea experienței lui practice) și, cu un pic de noroc, pot spune că știe să îndrume actorii, așa tânăr cum este, ceea ce, pentru început, e bine.

Am spus bine, dar nu suficient. A-ți urmări cu tenacitate și consecvență materializarea în condiții optime a ideii dintr-un program ferm și atent construit, face parte din obligațiile oricărui regizor aflat la început de drum. Altfel, tinerii – și, vai, ce puțin ține perioada tinereții, în care toată lumea e mai îngăduitoare cu tine! – vor cădea și ei în păcatul de a accepta fără crâcnire și plini de amărăciune că „merge și așa", iar după o vreme vor îngroșa rândurile resemnaților.

Și, dacă tot am vorbit despre decor, să nu uităm să amintim că și costumele (semnate de iarăși o foarte tânără pictoriță, Florina Bellinda Birea), cu toate că au fost bine gândite și cumpănite, reclamau, cred, alte materiale, dacă nu mai scumpe, poate numai special procurate, nu executate, iar și iar, din cele „existente" în tot mai săraca magazie de costume a teatrului. Am simțit că fiecare costum ar fi putut arăta, nu mai bine, ci mai adecvat, dacă talentata scenografă, extrem de preocupată de profesia în care de abia a intrat, ar fi putut face exact ce era necesar. Așa, și ea (ca toți ceilalți) s-a adaptat situației și a lucrat din ce s-a putut.

Despre evoluțiile actoricești în spectacolul orădean e destul de dificil să te

pronunți. Am observat totuși că regizorul a colaborat mulțumitor cu numeroasa distribuție. Pe de altă parte, jocul lor atestă clar seriozitate și profesionalism și mai puțin înhămare conștientă și solidară la propunerile regizorale. Ei „vorbesc" și „nu vorbesc" aceeași limbă în planul estetic al spectacolului, încercând să se descurce fiecare cum poate și cât poate. În condițiile în care regizorul a respectat cu sfințenie mai degrabă litera textului (neoperând necesarele tăieturi) decât spiritul său.

Aș remarca, în primul rând, seriozitatea și talentul remarcabil al actorului Orbán Attila, cel mai apropiat, după părerea mea, de universul piesei lui Ödön von Horváth. Actorul și-a înțeles exact personajul, asigurându-i infinite nuanțe, de la tandrețe la cruzime, de la patimă la indiferență rece și calculată. Îi conferă personajului mister, aducându-l pe *Oskar* în prim-planul spectacolului.

Dacă e să observăm cum se „așază triunghiul", remarcăm și farmecul personal al lui Kovács Levente jr. care a creat un *Alfred* atrăgător, dar căruia îi lipsește acel ceva care se cheamă spirit, inteligență vicleană, daruri și haruri care-l apropie prompt de *Marianne*. O *Marianne*, în interpretarea actriței Tóth Tünde (ea însăși cochetând serios cu regia), capabilă să-și pună în valoare nu atât frumusețea fizică, cât tinerețea și dorința aprigă de evadare din lumea îngustă și lipsită de aspirații nobile în care e silită să trăiască.

Bună și convingătoare mi s-a părut și Molnar Júlia în *Valeria*. Calină, cu un sex-appeal al văduvei cam trecute, ea afișează, pe lângă nevoia apropierii fizice, și pe aceea a tandreței de care e lipsită. Bányai Irén e o *Bunică* rece, dură, nu atât fără suflet, cât aspră de viață, nevoită să conducă cu mână forte o familie cam debusolată.

Ács Tiberiu e așa cum îl știm: dăruit cu talent, el construiește parcă fără efort un *Rege* al scamatorilor, răvășit de alcool și decepții sentimentale, complexat și deprimat. Actori din primul eșalon al trupei maghiare au acceptat să interpreteze roluri episodice și, se vede, ei joacă serios, convingător, știind că nimic nu e, nu trebuie să fie expediat. Deși...

Muzica (Ari Nagy Sándor) combinând interpretarea la pian cu cea imprimată, creează atmosfera specifică Vienei anilor '30: romantică, plăcută, cu inflexiuni dulci și triste.

Cu toate că sexualitatea și banii – două puncte forte ale piesei – l-ar fi putut atrage în capcană pe oricare regizor tânăr, în spectacolul lui Dezsi Szilárd nu depistăm semne că l-ar fi interesat vreunul.

Concluzia? Tinerilor regizori să nu le fie teamă nici de sărăcie, nici de textele dificile, să dovedească înainte de orice că știu ce vor și, mai ales, că *pot* ce știu. Altfel vor fi autorii unor spectacole mediocre și incerte estetic, interesând din ce în ce mai puțin atât publicul, cât și critica de specialitate.

Știu că i-au stat alături tânărului regizor, cu prietenie și pricepere profesională, atât colegii, Meleg Vilmos (șeful trupei maghiare), cât și Laczó Júlia și, probabil, secretarul literar, Nagy Bela, consilierii artistici (profesorul Kovács Levente și Parászka Miklos). Și, nu în ultimul rând l-a încurajat directoarea trupei, actrița Marton Elisabeta. Chiar și eșecurile, o știm, au rolul lor în formarea unui creator...

Teatrul de Stat din Oradea, Trupa Szigligeti – Povestiri din pădurea vieneză **de Ödön von Horvath. Regia și scenografia: Dézsi Szilárd. Costume: Florina Bellinda Birea. Muzica: Ari Nagy Sándor. Cu: Kovács Levente jr., Rácz Maria, Bányai Irén, Diményi Levente, Molnar Júlia, Orbán Attila, Dobos Imre, Hajdu Géza, Tóth Tünde, Ács Tiberiu, Simon Mátyás, Bathó Ida, Gajai Ágnes, Kiss Török Ildikó, Csiky Ibolya, Némethy Zsuzsa, Medgyesfalvy Sándor, Csatlós Lóránt, Giacomello Roberto, Fodor Réka. Fetele de la Maxim (Cabaret): Firtos Edit, Fodor Réka, Gajai Ágnes, Laczó Júlia, Némethy Zsuzsa. Data premierei: 25 februarie 2001.**

Ruxandra SIRETEANU
și
Lucian GHIMIȘI

Ion CAZABAN

Oscar Wilde – azi

A monta, astăzi, o comedie de Oscar Wilde pare să fie o încercare dificilă, cu destule semne de întrebare – în primul rând: cum va fi primită de public? O declară și tânărul regizor Răzvan Dincă în programul spectacolului său de la Buzău (al doilea realizat acolo, după *Bărbierul din Sevilla*). Contrazicând, însă, neliniștile explicabile ce au precedat-o, premiera a fost o probă a capacităților de înțelegere a piesei lui Wilde, probă trecută cu bine atât de actori și regizor, cât și de spectatori. Există în personajele și replicile comediei o efervescență spirituală (engleză? irlandeză?) mai greu de interpretat expresiv și adecvat pentru a trece rampa secolului XXI. Așa cum actorilor englezi nu le-ar fi lesne de reprezentat Dealul Spirii caragialesc, tot așa, pentru ai noștri, astăzi, nu-i prea simplu să asimileze și să facă interesant acel *high-life* de secol XIX văzut de dramaturg cu o privire veselă, dar și malițioasă, din diferite motive, nu numai subiective.

Regizorul și-a dat seama din start de problemele intrinseci și extrinseci ale spectacolului, de omisiunile sau de excesele ce i s-ar putea reproșa. Fără a se angrena, în timpul scurt de pregătire, într-o fastidioasă investigare istorico-sociologică, a reușit – acesta fiind unul dintre meritele sale – să sesizeze exact și să-și convingă interpreții de calitatea inconfundabilă și totodată perenă a ironiei ce străbate comedia lui Wilde. Spectacolul a reținut, în primul rând, ironizarea acidulată, dar și puțin amăruie, a relațiilor dintre generații, predominate de atitudinea rigidă, constrângătoare a vârstnicilor față de tineri care, la rândul lor, își iau măsuri de apărare. Ceea ce nu-i scutește, dimpotrivă, de inerția obligațiilor tradiționale, nici de presiunea convențiilor sociale și intereselor materiale,

sau, deloc neglijabil, de influența modelelor livrești care le determină sentimentele, dorințele, soluțiile de viață.

Rolurile – spumoase la suprafață, complex referențiale în subtext – au plăcut, credem, interpreților. Se vede din jocul lor viu, antrenant, alternând atent ironia acidă, parodia precisă, caricatura de efect, îmbinându-le cu tact. Principala problemă care-l îngrijora pe regizor a fost rezolvată, având concursul evident al actorilor cu apreciată experiență – Tamara Buciuceanu, Ruxandra Sireteanu, Niculae Urs –, ca și al celor la început de carieră, cu promițătoare posibilități – Daniel Popa, Laurian Ghimișu, Leonid Doni, Cristina Secăreanu, Dana Dumitrescu. Au avut, aproape continuu, verva și relieful necesar, într-un joc așa cum cerea fiecare rol și, desigur, firul întâmplărilor, încurcate, spre final, cu haz și descurcate nu mai puțin amuzant.

La Buzău, râsetele care însoțesc în cascadă replicile comediei lui Wilde și, în general, primirea entuziastă făcută de public ne-au dovedit că ea rămâne mai departe o piesă de succes. Iar tânărul regizor Răzvan Dincă se arată atras de un teatru spiritual și reconfortant, capabil să-ți transmită – așa cum vroia Caragiale – viața fierbinte în sală.

Teatrul „George Ciprian" din Buzău – Ce înseamnă să fii onest **de Oscar Wilde. Traducere de Alex. Alcalay și Sima Zamfir. Direcția de scenă: Răzvan Dincă. Scenografia: Vladimir Iuganu, Sorina Iuganu. Cu: Daniel Popa, Leonid Doni, Lucian Ghimișu, Cristina Secăreanu, Ruxandra Sireteanu, Tamara Buciuceanu, Dana Dumitrescu, Niculae Urs. Data premierei: 11 februarie 2001.**

Marcela ILNIȚCHI

Pe urmele comediei contemporane

Teatrul „George Ciprian" din Buzău împlinește cinci ani de existență. În peisajul teatrului românesc contemporan, Teatrul din Buzău este un teatru de proiecte, cu actori renumiți angajați pentru spectacol. Este o cale de a ridica nivelul calitativ al teatrului din provincie, de a atrage publicul și de a transmite o tradiție teatrală.

În ziua de 8 aprilie, s-au reunit aici o parte dintre cei ce au lucrat împreună în acești cinci ani. Întâlnirea aniversară a fost urmată de premiera piesei *Așteptam pe altcineva* de Paul Ioachim. Proiectul este consecvent cu preocuparea teatrului de a promova dramaturgia română contemporană și genuri larg accesibile publicului.

Piesa și-a avut ecourile cuvenite în critica de specialitate în momentul apariției ei, 1985. Vorbea în plin comunism, cu masca unei comedii mai ușoare, despre o atitudine defensivă în viața personală, despre renunțarea la fericire. Astăzi, identificarea cu acele stări de spirit nu mai ne este la îndemână, așa că privim piesa detașați de implicațiile ei conjuncturale. Vedem atunci o piesă care debutează ca o comedie sentimentală gen Mihail Sebastian, pentru a trece abrupt într-o farsă destul de incredibilă și naivă, și se termină pe un ton mai liric, apropiat de cel de la început. Ce s-a pierdut pe parcurs în favoarea acțiunii comice este descrierea caracterelor, și mai ales al personajului principal, *Marcel Adam*. Reflex al personajelor lui Mihail Sebastian, de la care împrumută trăsături ca modestia și cumsecădenia, și una substanțială ca revolta față de minciună și meschinărie, ne-am fi așteptat ca să fie gratificat măcar cu o doză din visarea care făcea anvergura unui *Miroiu* sau *Andronic*. Or, în farsa pusă la cale pentru a i se deschide ochii asupra meschinăriei mic-burghezei cu care este logodit, el nu-și dezvoltă calitățile bănuite de noi, ci devine aproape o marionetă a

situațiilor. Concluziile la care el ajunge pe plan personal sunt puțin mai limpezi ca la început, dar umbra ternă a renunțării se profilează încă. O expoziție a premiselor acțiunii prea lungă, un conflict apărut cam târziu și concluzii nu prea limpezi, sunt în unele momente contrabalansate de replica și dialogul alert.

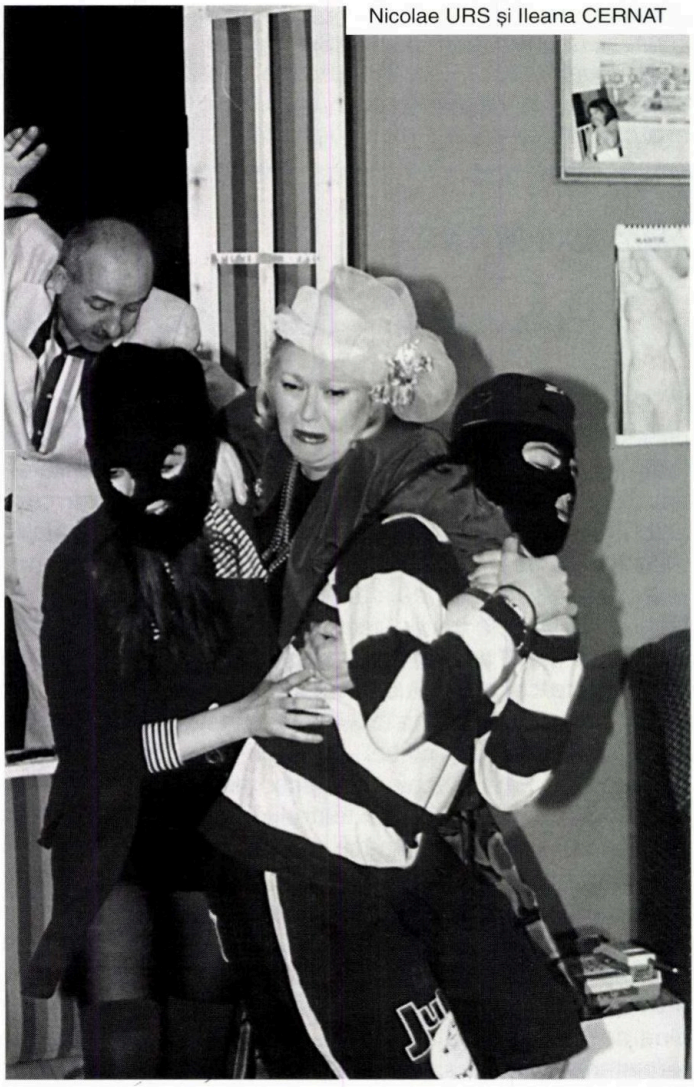
Deși în cheie minoră, ele evită banalitatea și sunt garanția câștigării atenției publicului într-un prim moment. Partiturile actorilor se îmbunătățesc și ele din acest motiv.

Regia nu adaugă sensuri noi textului. Am resimțit absența scenografiei generatoare de atmosferă.

Actorii colaborează armonios. Niculae Urs (*Marcel Adam*) își susține partitura într-o manieră clară și profesională, dar știe și să facă corp comun cu ceilalți în momentele de comedie pură. Ileana Cernat (logodnica *Valentina*) are un rol cu dublă deschidere spre arabescul comic individual și spre comicul de grup, de care se achită bine. Marian Lepădatu (prietenul *Victor*) și Carmen Tănase (*Reportera*, posibila pereche ideală a lui *Marcel Adam,* personaj ce merita să fie mai important în economia piesei) aduc o notă de degajare binevenită în contextul de multe ori prea *terre-a-terre* al spectacolului.

Impresia noastră este că o construcție mai solidă a personajelor și o articulare mai plauzibilă a farsei pe structurile comediei sentimentale ar aduce unitatea de stil necesară piesei. Poate că Paul Ioachim este doar la începutul exploatării pe scena de teatru a acestei comedii care place publicului. Îi urăm să o împlinească pentru a face din ea un succes!

Teatrul „George Ciprian" din Buzău – Așteptam pe altcineva **de Paul Ioachim. Regia: Paul Ioachim. Scenografia: Vladimir Iuganu. Costume: Sorina Iuganu. Ilustrația muzicală: Vasile Manta. Cu: Niculae Urs, Ileana Cernat, Carmen Tănase, Marian Lepădatu, Lucian Ghimișî, Dana Dumitrescu. Data premierei: 8 aprilie 2001.**



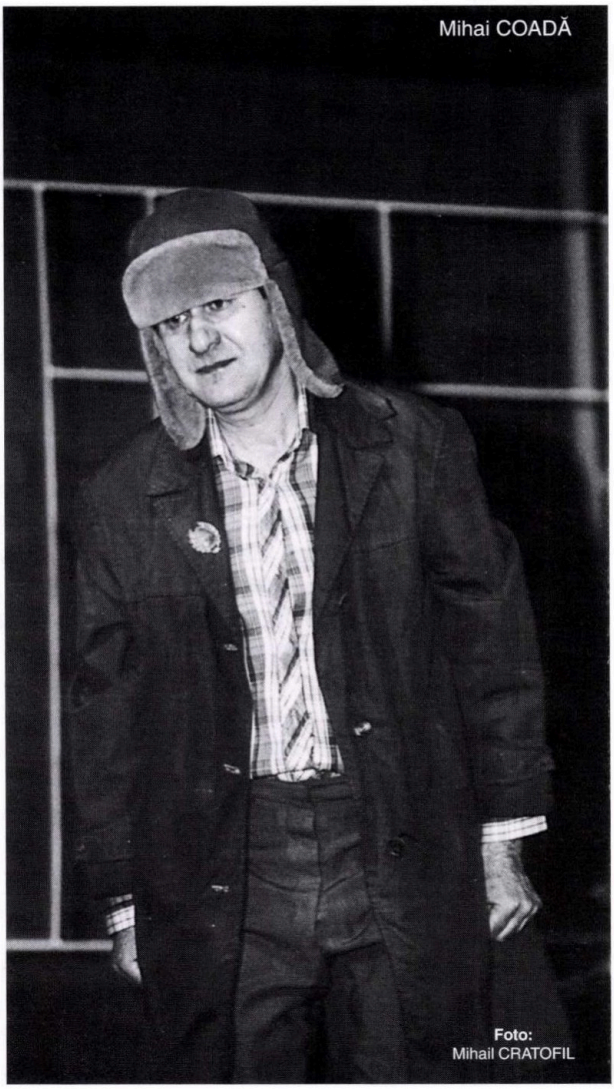
Nicolae URS și Ileana CERNAT

Casa din marginea istoriei

Există o corepondență de spirit analitic între piesa *Casa Zoikăi* a lui Bulgakov și intențiile regizorale ale lui Lucian Sabados. Intriga piesei de moravuri relevă o stare mai generală a societății. În perioada NEP-ului din anii '20 din Rusia, nobila *Zoika* trebuie să-și salveze casa de ajustările de spațiu operate de noul regim și să strângă bani pentru fuga la Paris. Soluția este bordelul mascat de un atelier de modă, protejat de un înalt funcționar cu moravuri corupte. Cine urmărește piesa nu poate să nu sesizeze trăsăturile comune perioadelor de tranziție istorică, așa că actualizarea, care era un dificil *parti-pris* regizoral, este evitată deoarece textul conține în el unele sensuri actuale. Textului i se face o citire scenică competentă.

Organizarea spațiului scenic traduce ideea armoniei provizorii din *Casa Zoikăi*. Pereții transparenți, imaginați de scenograful Cosmin Ardeleanu, permit tratarea casei ca un „întreg" semnificant. Spațiile legale și cele dubioase (bordelul) coexistă, privitorul având în plus o cheie vizuală în dezvăluirea intențiilor personajelor. Pe sensul prim al locului scenic se grefează semnificații nedramatice. De exemplu, pe lângă o apariție cât mai vizibilă în scenă a personajelor printr-o trapă din primul plan al scenei, ea este și o metaforă scenică a subsolului istoriei. Tot așa, salonul roșu, bordelul din ultimul act al piesei, aflat în planul doi al scenei, transcrie statutul de loc „ascuns" apoi, din punct de vedere al acțiunii dramatice, de aici irumpe scandalul final și, în plus, este un contrapunct coloristic puternic asociat cu ninsoarea simbolică din final.

Putem vorbi despre caracterul filmic al unor imagini și al ansamblului sonor al spectacolului. Comentariul regizoral este pregnant în prima și ultima scenă. Prima scenă reprezintă visul premonitoriu al *Zoikăi* în care ea își vede casa achiziționată de puterea populară, cu agenți împingând



Mihai COADĂ

Foto:
Mihail CRATOFIL

în subsol o masă muncitorească gri. Ultima imagine este a scenei golite de personajele casei, care au fost împinse de agenți în același subsol, în centru rămânând numai funcționarul asasinat, peste care ninge. Ninsoarea șterge urmele celor întâmplate, dar și orice trăsătură individuală, orice exces de viață. Firmele „Carne", „Pâine", „Teatru" reapar ca un comentariu ironic al „minciunilor pentru mase" într-un spațiu în care mobilurile umane au fost aneantizate.

Muzica copleșește câteodată imaginea; ea este principalul instrument regizoral în redarea impresiei de dispariție. Împiedică spectatorul să cadă în contemplare, ceea ce ar fi însemnat să „citească" spectacolul numai ca pe o comedie de moravuri. În ansamblul ei, muzica are funcția de neutralitate afectivă care amintește rolul muzicii simfonice în film.

Trei actori experimentați, Raluca Zamfirescu, Mihai Coadă și Niculae Urs, antrenează restul echipei într-un joc bun, crud încă pe alocuri, dar care se va omogeniza, sperăm, sub impulsurile unor săli receptive.

Și poate, dacă imaginea finală ar fi fost susținută regizoral prin accente clare pe parcursul spectacolului, am fi avut acea lectură pe mai multe niveluri a piesei pe care, evident, regizorul și-o dorește și de care, de altfel, se apropie.

Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești – Casa Zoikăi **de Mihail Bulgakov. Traducerea: Maria Dinescu. Regia și ilustrația muzicală: Lucian Sabados. Scenografia: Cosmin Ardeleanu. Cu: Raluca Zamfirescu, Mihai Coadă, Niculae Urs, Ioan Coman, Oxana Moravec, Roxana Ivanciu, Marian Despina, Andrei Văsluianu, Dragoș Câmpan. Data premierei: 10 martie 2001.**

Cristina MODREANU

Doi oameni cară o lectică sub ochii noștri. Și-atât!

Avem o lectică și doi tineri, o fată și un băiat, care îndoiți sub povară (fiindcă lectica nu e goală, cum se va vedea într-un târziu) se mișcă greoi în spațiul strâmt al sălii Teatrului Act, în timp ce o voce debitează texte multe, diverse... Se poate numi aceasta spectacol sau nu?

Oricum ar fi, ceea ce-i lipsește cu desăvârșire celei mai noi creații semnate de Theodora Herghelegiu, *Omul din lectică* (o producție Fundația „Contemporania", Festivalul altFest și Teatrul „Inexistent") este acel plan al semnificațiilor fără de care orice încercare artistică nu e decât un joc, o sfidare voită, explicită, a convențiilor ce are ca punct de start, în acest caz, chiar excentricitatea cu care Theo Herghelegiu s-a impus, cel puțin în prima fază, în teatrul românesc. Ca pledoarie în sprijinul ideii – nu tocmai nouă – că se poate face teatru din nimic, fără „situație", „conflict" sau „deznodământ", *Omul din lectică* poate fi valabil, însă nu ca spectacol propriu-zis, ipostază pentru care absența elementelor de mai sus nu-l recomandă deloc. În schimb, se apropie de performanță felul în care actorul Gabriel Coveșeanu creează o schiță de personaj ajutându-se doar de inflexiuni vocale, însă faptul ține mai degrabă de zona teatrului radiofonic. O pedeapsă nemeritată pentru Erlend Secrieru și Ilinca Athanasiu mi se pare sarcina îndeplinită de cei doi în calitate de „cărători de lectică". Cu atât mai mult cu cât spațiul îngust de la Teatrul Act nu le dă decât „șansa" de a bate pasul pe loc cu greutatea în spate. Imaginea mi s-a părut cumva simbolică pentru situația de azi a tinerilor actori de la noi care nu-și mai

găsesc locul în teatre, fiind dispuși să facă orice eforturi pentru a juca ceva, oricât, oricum, oriunde. Iar cei doi au câteva momente în care joacă, fără vorbe, însă inspirat (mai ales ea), stări diverse de la indiferență și resemnare la disperare, pricinuită de exploatarea până la epuizare la care sunt supuși de către excentricul turist. Ceea ce salvează de la o plictiseală fără drept de apel este comicul cu tentă neagră al unora dintre fragmentele de text incluse în ceea ce regizoarea însăși numește în caietul-program „delir verbal", tip de comic cu care Theodora Herghelegiu ne-a obișnuit și în calitate de autor dramatic, calitate pe care ar fi bine să o reia, renunțând la a croșeta pentru spectacolele ei texte din alți autori.

Cât despre dilema – „este sau nu spectacol *Omul din lectică*?" – pornind de la portița pe care Theo Herghelegiu o lasă spunând, în același caiet-program, „acesta este un spectacol în sensul în care acceptăm de comun acord că a privi niște oameni care fac ceva într-un spațiu definit, sub ochii noștri înseamnă a vedea un spectacol", aș zice că eu una aș fi preferat ca formulare „în măsura în care acceptăm...", pentru a veni apoi cu precizarea că „măsura mea" nu prevede o asemenea eventualitate.

Mirela NAGÂȚ

Parodie și complicitate

Plin de inventivitate, regizorul Petre Bokor traduce și adaptează *Operele complete ale lui Wlm Șxpr (prescurtate)* de Jess Borgeson, Adam Long și Daniel Singer, atent la trimiterile spre realitatea noastră împresurătoare, conferind versiunii românești o „contextualizată" prospețime comică. Împletind umorul cu ironia, regizorul abordează problematica „digest"-urilor, născute din comoditate și adaptarea la un ritm trepidant al existenței, insinuând o critică subminatoare și complice totodată. Spectacolul este o dezlănțuire de energie din partea celor trei actori – Marian Negrescu, Marian Politic și Angel Rababoc, extrem de mobili în registrele abordate. Pentru că pretenția de a prezenta chiar și prescurtat operele complete ale lui Shakespeare obligă la un maraton actoricesc. Construit pe principiul etalării dedesubturilor operei spectaculare, a convenționalității înseși, demersul regizoral exploatează din plin situația de teatru în teatru. Valorifică parodia, care nu e neapărat ireverențioasă, a creației shakespeareane, dar mai cu seamă parodia clișeelor de reprezentare a acesteia. De sorginte postmodernă, intenția regizorală merge înspre închegarea unei forme de metateatru, în care reprezentația meditează asupra propriilor procedee pe care le reprezintă. Găsim laolaltă *Hamleți* tenebroși, *Ofelii* palide, îndrăgostiți patetici alături de drama lui *Othello* și a *Desdemonei* în stil hip-hop. Spectacolul accentuează sentimentul de „aici" și „acum", mizând pe un raport interactiv cu spectatorul, chemat în ajutor pentru a concretiza chinurile lăuntrice ale *Julietei*. Convenția permanent exhibată, îngroșată (chiar și la nivelul scenografiei semnate de Vasile Buz) generează comicul și complicitatea relației cu publicul. Însă nu e lipsit de capcane întinse regizorului. Pe alocuri, reprezentația pare atinsă de monotonia stagnării în registrul parodic.

Teatrul Național din Craiova – Operele complete ale lui Wlm Șxpr (prescurtate) **de Jess Borgeson, Adam Long și Daniel Singer. Traducerea, adaptarea și regia: Petre Bokor. Scenografia: Vasile Buz. Mișcarea scenică: Felicia Dalu. Cu: Marian Negrescu, Marian Politic, Angel Rababoc. Premieră pe țară: 3 aprilie 2001.**

Adrian ANDONE și Sorin LEOVEANU

Foto:
Florinel CHIREA

„Regii pețitori" sau însingurarea Răului

Există ceva intrigă în spectacolul *Regii pețitori*, semnat de Mircea Cornișteanu la Teatrul Național din Craiova. Întrebări, care-și cer răspunsuri persistă după reprezentație, ambiguitatea posibilelor explicații și interpretări, justificate în egală măsură, se vrea limpezită. În mare parte această bogăție a trimiterilor vine tocmai din textul lui D.R. Popescu, în care straturi de teme și motive majore se așază unele peste altele, combinate în registre stilistice variate. Liricul se împletește cu grotescul, bufonada cu fiorul tragic, astfel încât provestea de la primul nivel a existențelor a patru femei, desfășurate centripet în jurul seducătorului *Titus* (Valeriu Dogaru), devine, în cele din urmă, o meditație gravă în esență despre destinul omenesc. Relevând o tipologie creatoare structural barocă, D.R. Popescu abordează pe un ton incisiv, mereu în plin atac, atitudini și relații fundamentale. Întâlnim laolaltă: dialogul arhetipal între generații, ideea timpului care deteriorează ființele, destinul ca proiect de construire lăuntrică, iar deasupra tuturora, ineluctabilă, moartea. Apelul la povestea mitologică a lui *Ulise* așteptat de *Penelopa*, care constituie substanța scenei de teatru în teatru, așa cum o vedem în spectacol, oferă o posibilă cheie de interpretare. *Titus* și cele patru femei (interpretate de actori-bărbați) care pun în scenă episodul întoarcerii lui *Ulise*, se implică astfel, aproape pe neștiute, într-o căutare a adevărurilor proprii prin labirintul travestiului și al mistificării. Această confuzie a identităților, până și la nivel sexual, ar semnifica obstacolul care trebuie depășit pentru aflarea acelui adevăr. Iar *Ulise*, se spune explicit în spectacol, este prototipul și simbolul insului care parcurge drumul inițiatic către sine.

În completarea acestui palier de interpretare vine afirmația dramaturgului însuși, care plasează ambiguitatea sensurilor sub semnul ludicului, al gratuității jucăușe.

„Uneori citarea mitului este deliberată, făcută ca o mână întinsă către cititor, ca o cochetărie, ca o devalorizare a mitului." Viziunea regizorală preia și potențează această sugestie a unei ambiguități funciare prin travestiul deconcertant (paroxistic, ridicat la puterea a treia chiar – Sorin Leoveanu este *Florența*, care este *Ulise* în spectacolul din spectacol, *Ulise* dovedindu-se însă o *Penelopă* deghizată, în cele din urmă), prin gestul bufon, la granița dintre grotesc și poetic, pe care-l scot la iveală personajele. Mistificarea și reversul ei caracterizează umanitatea înfățișată, care e dispusă simetric, în oglindă, trioul bătrânilor (*Sara Irma*, *Titus*) prefigurând parcă sensul parcursului celor mai tineri (*Florența*–remarcabilă în interpretarea lui Sorin Leoveanu, *Bibi*–Adrian Andone, *Dorinel*–Nicolae Poghirc). Confruntarea cu moartea conduce la un examen lucid de conștiință, ca o accelerare a ritmului vieții. În mod neașteptat, cei mai în vârstă debordează de o stranie vitalitate, ce-și trage energia dintr-o înțelegere a existenței în raporturile ei cele mai firești, în vreme ce tinerii par cotropiți înainte de vreme de slăbiciune, derută și decrepitudine. Sexualitatea și miza raportului erotic devin semne ale acestui instinct vital. Valer Dellakeza în unguroaica *Irma* și Valentin Mihali în evreica *Sara* construiesc cu minuție de bijutier, în veritabile recitaluri actoricești, această lume a „gaițelor", care nu-i este necunoscută regizorului Mircea Cornișteanu. Cochete încă, energice, arțăgoase și tandre totodată, bătrânele sunt purtătoarele unei viziuni asupra lumii care păstrează neștirbită bucuria de a trăi. Imaginea finală, simbolică și tulburătoare – bătrânele și *Titus* depărtându-se în întuneric, în urma lor rămânând doar trei sicrie albe, coagulează parcă semnificația centrală a spectacolului: nu este înfățișată doar moartea unor inși care au iubit frenetic viața, ci mai mult, chiar dispariția unei lumi. Cine sunt atunci „regii pețitori", cei care rămân după ei? O gloată amorfă, existențe gregare care induc pericolul violenței, o umanitate degenerată, insinuarea Răului.

Teatrul Național Craiova – Regii pețitori **de D.R. Popescu. Regia: Mircea Cornișteanu. Decoruri: Viorel Penișoară-Stegaru. Costume și măști: Lia Dogaru. Muzica: Nicu Alifantis. Mișcarea scenică: Felicia Dalu. Scene de lupte: Sobi Cseh. Distribuția: Valeriu Dogaru, Adrian Andone, Sorin Robert Leoveanu, Nicolae Poghirc, Valentin Mihali, Valer Dellakeza, Tudorel Petrescu, Constantin Cicort, Theodor Marinescu, Angel Rababoc, Ștefan Mirea, Marian Politic, Alexandru Boureanu. Premieră absolută: 3 aprilie 2001.**

Olga GANCEVICI

Când un drac nu e chiar... dracul

A fost odată un sat îndepărtat, unde fabulosul și realul deapănă, laolaltă, firul întâmplărilor în care, într-o zi, „și-a băgat dracul coada". Povestea lui Asaya Fujita *Bekkanko sau Ochiul dracului*, pusă în scenă la Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani, e una de iubire, însă, ca orice situație în care „e un drac la mijloc", evoluția ei capătă un parcurs neașteptat. Protagoniștii poveștii fac parte din două lumi diferite, imposibil (cel puțin la prima vedere) de adunat împreună sub semnul simultaneității: *Yuki*, o fată oarbă, semiorfană, delicată, resimțită de semenii săi poate mai puțin drept o infirmă (deși e umilită de aceștia) și mai cu seamă drept o străină – căci ochiul interior al unui orb trece dincolo de aparențele înșelătoare ale lumii obișnuite, „normale", și-i conferă privilegiul unei alte lumi, profunde, inaccesibile celorlalți. Și *Bekkanko*... un drac neobișnuit, sfios, foarte sensibil, descurajat din pricina neputinței sale de a-și manifesta puterile malefice.

Nimic strident, nimic patetic în transpunerea scenică a basmului oriental: regizorul Cristian Juncu pare a fi consecvent în crearea

unor viziuni scenice echilibrate, de o mare simplitate și claritate. (Ne amintim și de spectacolul *Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare,* montat de el la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț.) Fără efecte derutante, punând accent pe performanțele actorilor (mișcare, voce, mimică), în nuanțe de alb, negru și brun-roșcat (scenografia: Mihai Pastramagiu), cu lumini ce punctează personajele, spectacolul are o anumită circularitate, căci începe și se termină cu întrebarea *„Cine/cum este dracul?"*, pentru a dizolva prejudecăți existente în legătură cu această „ființă imaginară, de sex masculin, întruchipare a spiritului rău" după cum îl definește *Dicționarul explicativ al limbii române* (Univers Enciclopedic, 1998, p. 317). În final, ghidușul *Bekkanko* nu e chiar „dracul gol", desfășurarea acțiunii permițându-ne o reevaluare a criteriilor noastre despre *bine* și *rău*.

Cele două personaje principale au fost interpretate cu mult profesionalism de tinerii Valentina Popa (*Yuki*) și Mihai Donțu (*Bekkanko*), ambii dovedind sensibilitate și o predispoziție spre comunicare, formând împreună un cuplu armonios și expresiv. Valentina Popa confirmă astfel o reală disponibilitate, un joc nuanțat, multă gingășie în voce și gesturi, iar Mihai Donțu o foarte bună dozare a reacțiilor, o mobilitate a jocului care îmbină registre diferite.

Comicul de situație a fost asigurat prin devierea de la statutul personajelor la noua postură ce devine sursă de râs: *Bekkanko* e dracul care-și deplânge comportamentul nemalefic ce i-a adus porecla de „drac-clovn", *Baba Muntelui*, un fel de „zână" locală atotputernică apare sub chip de divă roșcată, adulată și consultată în permanență de *Bekkanko*, iar *Tatăl lui Yuki*, vânător, poartă toate însemnele unui războinic: uniformă militară, armă, cartușieră, binoclu, obraz vopsit după ritualul de rigoare. Remarcăm jocul energic și dezinvolt al Irinei Mititelu în rolul *Babei Muntelui*, precum și prezența ilară, nu tocmai fioroasă a lui Cezar Amitroaiei în rolul *Tatălui* – replică parodică a celui care „face pe dracu-n patru" pentru a-l descoperi și omorî pe răpitorul fiicei sale, nimeni altul decât... dracul. Mesajul apariției acestui războinic, trecut și prin ideea de toleranță etnică, e destul de limpede.

Unele procedee lingvistice sunt și ele surse ale comicului: pe lângă utilizarea de expresii și jocuri de cuvinte centrate pe termenul „drac", alte procedee fonetice, cântarea vorbirii curente în maniera clovnilor, modulația. Suntem astfel în fața unui comic buf, provocat și prin prezența celor *Patru Povestitori*, de fapt un același *Charlot* multiplicat. Ei sunt comentatorii, traducătorii-interpreți și tot ei anunță mereu o altă secvență. Ne-am întrebat dacă imaginea acestui *Charlot* multiplu (ce cântă și popește), alături de fabula orientală nu conduce spre un caracter oarecum compozit al spectacolului. Apoi, am convenit că liantul îl constituie un cântec, acel *Love, this is my song* al clovnului îndrăgostit și trist sau, mai general, liantul e muzica prin puternicul impact pe care-l are asupra tuturor făpturilor, muzica devenită, la rândul ei, personaj sub chipul unui al cincilea *Charlot* – pianistul ce însoțește întreaga reprezentație și care, alături de ceilalți actori, creează momente mișcătoare și chiar magice.

Înfățișarea acestui „clovn-drac" (cu nelipsitele coarne – scufie de bufon), precum și a acestui „pluri-*Charlot*" reprezintă cheia de înțelegere a viziunii regizorale: este expresia dualității fiecărei ființe. Care dintre cele două fețe ne reprezintă de fapt? Imaginea clovnului ne situează în fața unei răsturnări de registre: celui grav i se substituie rizibilul, morții, zeflemeaua, conform replicii finale: *„A mai văzut cineva vreodată drac mort?"*.

Astfel, într-un capăt de țară, tocmai „unde și-a spart dracul opincile", după o perioadă destul de deficitară în reprezentații de calitate, spectacolul *Bekkanko* demonstrează coeziunea trupei botoșănene.

Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani – Bekkanko sau Ochiul dracului **de Asaya Fujita. Traducerea: Vlad Massaci. Regia: Cristian Juncu. Scenografia: Mihai Pastramagiu. Ilustrația muzicală: Cristi Lungu. Cu: Mihai Donțu, Valentina Popa, Cezar Amitroaiei, Irina Mititelu, Florin Iftode, Florita Rusu, Remus Archip, Olesia Strati. Data premierei: 8 aprilie 2001.**

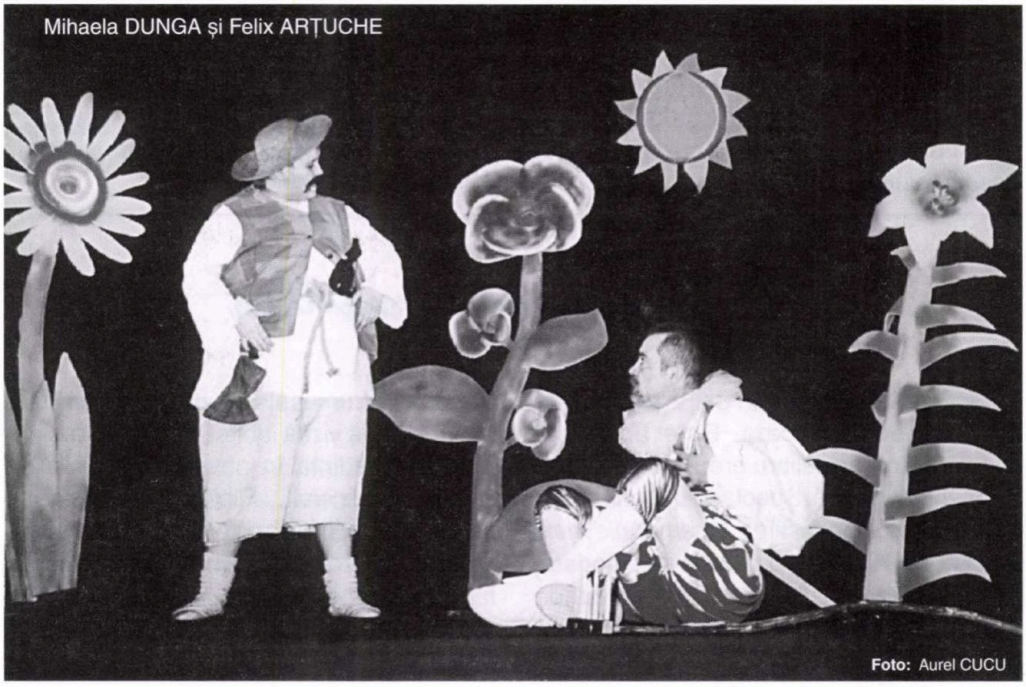

Mihaela DUNGA și Felix ARȚUCHE

Foto: Aurel CUCU

Delia VOICU

Spectacolul bucuriei

Mai fermecător decât spectacolul de pe scenă a fost, la Teatrul de Păpuși din Baia Mare, cel pe care l-au oferit, din sală, copiii: un spectacol al bucuriei fără margini, al exuberanței nestăvilite. Peste emoția așteptării, cu seducătoarele ei manifestări se așterne, la primul acord muzical, subit, liniștea. De fapt, un alt fel de emoție. Într-adevăr, copiii formează, așa cum s-a spus de-atâtea ori, „publicul ideal": sunt receptivi, au o disponibilitate sufletească impresionantă, intră imediat în convenție și înțeleg, prin neștiut mister, toate semnele, toate codurile. Apreciază metafora teatrală, sunt capabili de o percepție artistică superioară, sunt generoși. Sunt atenți și participativi, atâta vreme cât se „întâmplă ceva". Când nu se petrece nimic interesant (în timpul schimbării decorului, de exemplu), se plimbă, nestingheriți, printre scaune, împărtășesc impresii, râd, plâng, vor acasă, vor afară, sau vor la mama (ultimele cuvinte le-aș fi putut scrie între ghilimele, pentru că le-am auzit, rostite, întocmai).

Celebrii eroi ai lui Cervantes îi invită pe cei mici într-o călătorie fantastică, în lumea dezumanizată și grotescă a păpușilor-legume. Contrastul dintre personajele umane și păpușile de cârpă constituie un puternic resort dramatic. În universul închipuit al lui Don Quijote, ridicolul și tristețea se îmbină înduioșător. După toate încercările de a-i frâna avânturile, prin trimiterea lor sistematică în derizoriu, *Sancho Panza* ajunge, iubindu-l, să-și înțeleagă stăpânul. Mărinimia și cumpătarea, idealismul și luciditatea, înflăcărarea și prudența se întâlnesc într-un fermecător joc al contrariilor. Accesibilă copiilor, montarea Alinei Hiristea revelează, prin procedeele animației, semnificații majore ale textului. Le face atrăgătoare prin forța plastică a scenografiei – inspirată, grațioasă, elegantă – semnată de Aurel Cucu și prin pofta de joc (și de joacă) a actorilor: Ruxandra Lăzărescu, Vlad Crișan, Mircea Vank și Nicu Stanciu. Cuplul *Don Quijote – Sancho Panza* este interpretat de doi artiști admirabili, de talent ai trupei: Mihaela Dunga și Felix Arțuche.

Regizoarea a preferat ca personajele să-şi continue, la infinit, drumul simbolic în cercul faptelor de arme, renunţând la epilogul trist al dramaturgului. Un dar făcut copiilor, spre a nu le curma *bucuria spectacolului.*

Teatrul de Păpuşi Baia Mare – Don Quijote **după Miguel de Cervantes. Dramatizarea: Xenia şi Aurel Boeşteanu. Regia artistică: Alina Hiristea. Scenografia: Aurel Cucu. Ilustraţia muzicală: Alina Hiristea şi Czompa Laszlo. Cu: Mihaela Dunga, Ruxandra Lăzărescu, Felix Arţuche, Vlad Crişan, Mircea Vank, Nicu Stanciu. Data premierei: 10 martie 2001.**

Din spatele gratiilor

Scena Naţionalului din Cluj este populată de o lume întunecată. Este universul puşcăriaşilor „de calibru greu": condamnaţii la detenţia pe viaţă. Spectacolul *Penitenciar* porneşte de la povestirea *Însemnările mele* a lui Leonid Andreev, bazându-se, totodată, pe o cercetare sociologică, întreprinsă de iniţiatorii proiectului – C.C. Buricea Mlinarcic (autorul dramatizării) şi Gelu Badea (regizorul) –, alături de o echipă de televiziune, la Închisoarea de Maximă Siguranţă din Craiova. Materialul cules a cunoscut şi o variantă filmică. Scenariul de teatru s-a oprit asupra a două profiluri: cel al unui pictor şi cel al unui specialist de excepţie, doctor în matematică. Ei reprezintă două încercări de adaptare la o existenţă specială, încercări neizbutite, pentru că sfârşesc, amândoi, în chip tragic. Pictorul părăseşte primul viaţa, după ce traversează o criză morală puternică. Matematicianul îşi asumă uşor (şi pentru multă vreme) condiţia de deţinut, pe care doreşte să şi-o păstreze şi atunci când i se oferă şansa de a fi graţiat. Devine un fel de „vedetă" a acestui spaţiu (loc privilegiat al utopiilor negre), un lider, dar nespecific, pentru că şi-a câştigat poziţia prin inteligenţă şi tact, şi nu prin violenţă, cum ar fi fost firesc, în astfel de împrejurări, să se întâmple. Îşi doreşte *penitenţa,* ajungând chiar să-şi plătească un torţionar – călăul închisorii, rămas fără slujbă, în urma abolirii pedepsei capitale. Practică un fel de exerciţiu al fericirii, prin „fereastra zăbrelită" a celulei, crezând că întrevede „marea armonie şi frumuseţe a lumii". Dezechilibrul survine după vizita iubitei, cea care îl asigurase de credinţa în nevinovăţia lui şi de credinţă, în general.... Fiinţa idealizată îi apare, ca într-un vis, îi vorbeşte despre situaţia sa actuală (de soţie şi mamă), prezentându-i faptele dintr-o perspectivă edulcorată, chiar caricaturală. Umilit şi dezamăgit, el înţelege zădărnicia sentimentului de dragoste cu care se amăgise ani în şir, pe care îl întreţinuse himeric.

Textul, foarte interesant ca problematică, dar hibrid ca stil, păcătuieşte prin verbiaj. Protagoniştii discută prea mult, fără a se angaja în conflicte dramatice. Scrierea pare mai degrabă o dispută teoretică, ce contrastează ilar cu limbajul licenţios întrebuinţat pe alocuri. Regizorul Gelu Badea nu se lasă, însă, tentat de trivialitate, senzaţia „strunirii", din acest punct de vedere, fiind o admirabilă calitate a montării. El ezită, însă, în rezolvarea unor secvenţe, chiar esenţiale, cum ar fi moartea celor doi eroi: aşa cum se prezintă, ea poate fi – în ambele cazuri – şi sinucidere, şi crimă (!?). Tânărul director de scenă lasă aceste momente complet nedesluşite, preferând „efectul" imaginilor (altfel, frumoase şi, bineînţeles, „metaforice"). O altă lecţie pe care Gelu Badea trebuie să o aprofundeze este lucrul cu actorii. Ei nu reuşesc să îşi configureze, clar, rolurile. Partitura pictorului îl depăşeşte pe Dragoş Pop care, în prezenţa lui Cornel Răileanu (singurul capabil de un desen exact al personajului), pare şi

mai neputincios. Miriam Cuibus recurge la formule superficiale, facile, de interpretare, iar Viorica Mischilea afișează aceeași temeritate vulgară ce i-a contaminat jocul și în alte spectacole. Scenografia lui Constantin Ciubotariu este, în schimb, inspirată. Celulele, construite din structuri metalice, sugerează cuști imense din spatele cărora acești nefericiți privesc lumea...

Teatrul Național din Cluj – Penitenciar **de C.C. Buricea Mlinarcic, după** Însemnările mele **de Leonid Andreev. Regia: Gelu Badea. Asistent de regie: Vadas László. Scenografia: Constantin Ciubotariu. Proiectare decor: Arhidiade Mureșan. Muzica: Adrian Borza. Mișcarea scenică: Gabriela Tănase. Distribuția: Cornel Răileanu, Dragoș Pop, Miriam Cuibus, Emanuel Petran, Viorica Mischilea, Petre Băcioiu, David Cătălin Kozma, Angelica Nicoară, Eva Crișan. Precum și: Elena Ivănușcă, Carmen Culcer, Cristina Cimbrea, Dana Moisuc, Alexandra Georgia Lungu, Paul Basarab, Virgil Müller, Ruslan Bârlea, Ioan Ardelean, Adrian Cucu, Sebastian Marina, Florin Vidamski, Sorin Oros, Ciprian Vultur, Rareș Stoica, Cătălin Mareș, Radu Ciobănașu, Cristian Ciuzan, Alin Teglaș, Cristian Rigman, Leonard Viziteu. Data premierei: 15 martie 2001.**

Oana CRISTEA GRIGORESCU

„Dies Irae" – Mânia lui Dumnezeu

Programul „Gullivers Connect" destinat regizorilor tineri din Est, este inițiat de trei organizații: Felix Meritis Amsterdam, Cultur Kontakt și Open Society Institute Budapesta. Regizorul Alexandar Ivanovski a realizat prin intermediul programului Gullivers Connect spectacolul *Dies Irae* de Zanina Mircevska la Underground, Teatrul „Ariel" din Târgu-Mureș. Zanina Mircevska este născută la Skopje în 1967. După absolvirea Secției de regie-dramaturgie în 1990, devine lector la Universitatea de Artă Dramatică unde predă un curs de dramaturgie. Piesele sale au fost montate în Macedonia, Slovenia, Serbia, Muntenegru, Germania. În Slovenia și Croația lucrează ca dramaturg în teatre de repertoriu. Piese publicate: *Scoobi-Doubie*, *Un han pe drumul către Europa*, *Visul unei albine care zboară în jurul unei rodii cu o secundă înainte de trezire*, *Un loc în care n-am fost niciodată*, *Muzeul povestirilor*.

O cameră sordidă de hotel, locuită temporar de perechi stranii de personaje. O cameră martor al vieților în care nu s-a întâmplat nimic, un spațiu de ruptură în care se alunecă lent din realitatea sordidă a întâmplărilor banale de viață, în neverosimil. Dacă nu mi-e străină literatura cinematografică *horror*, nu are de ce să mă mire această alunecare. Regula de aur a *horror*-ului e că un loc/o relație/o situație banală suferă la un moment dat o ruptură prin care neverosimilul invadează și ia în posesie întreg spațiul dramatic. De aici se ivesc situații grotesc-hilare sau din contră, terifiante – asta la bunul plac și stil al regizorului. Cu Alexandar Ivanovski ne aflăm în fața unui regizor căruia nu i-a scăpat ocazia de a ironiza discret – cu voce de plan doi – întreaga tramă (un summum de povești aparent disparate care dau fișa de temperatură a societății postmoderne). Ceea ce contează, paradoxal, în această derulare de fapte e „gustul" din final. Recunoaștem, cu ușurință, în el, ceva nedefinit, trăit de noi toți, văzut în jur la alții: tonul și măsura derizorie a timpului pe care-l locuim, bagatelizarea și fragmentarea extremă a existențelor individuale, fără ca acestea să îmbogățească semnificativ corpul social al umanității la nivelul responsabilizării, al trăirii sincrone în jurul unui set de valori. Eticheta postmodernă a textului Zaninei Mircevska și a spectacolului lui Alexandar Ivanovski ne avertizează de conținutul spectacolului, explozibil la nivelul conștiințelor. Ritmul de viață al spectatorului cere o schimbare a felului în care dramaturgii scriu teatru. În scriitura Zaninei Mircevska, tânăr dramaturg macedonean, valul postmodern, a adus un ton alert, o fragmentare extremă a scenelor, dialogul scurt, nervos, adeseori eliptic.

Actorii Teatrului „Ariel" au învățat din spectacolele precedente de la Underground că nimic nu e mai incitant decât ieșirea din zona cunoscută, tatonarea unor noi teritorii artistice fiind mult mai fertilă în planul evoluției profesionale. Nici cei trei actori ai Naționalului din Târgu Mureș (Monica Ristea Horga, Nicu Mihoc, Serenela Mureșan), distribuiți în spectacol, nu sunt mai puțin interesați de proiect. Dimpotrivă. Personajele *Marta* și *Nina* i-au oferit Monicăi Ristea Horga prilejul a două roluri diferite, în care aparenta stagnare a scenelor dezvăluie o lume bine cunoscută în banalitatea ei, dar atât de dificil de redat scenic. Nicu Mihoc, în spectacol *Petre* și *Gore*, este partenerul Monicăi Ristea Horga, pereche în platitudinea lipsită de orizont a celor două personaje.

Celelalte cupluri de personaje evoluează asemănător, dar pe coordonate diferite: scenele sordid reale alternează cu scene de un suprarealism vecin cu nebunia. Astfel *Eva* (Serenela Mureșan), soția angelică sugrumată cu șiragul de mărgele, revine fantomatic din moarte pentru a-și teroriza soțul. Fără drept de apel, *Dize* (Andi Brânduș) – personajul cel mai straniu din *dramatis personae*, străbate invers existența, întinerind spre finalul spectacolului – ne arată că nici chiar mult visata reversibilitate termodinamică transpusă în viață nu ne poate salva de invazia derizoriului din noi. Sărăcia mijloacelor regizorale lasă teren de desfășurare actorilor. De altfel, miza spectacolului e distribuția atentă, în care fiecare personaj își găsește motivat locul pentru a construi indirect, cu publicul, acea relație pe care spațiul restrâns de *underground* o cere. *Dies Irae* își pierde măreția din originarul *Recviem*, păstrează însă tonul funebru, în falset ce-i drept. Alternanță de umor negru și cruzime *Dies Irae* e un *horror* temperat în care simțim reflexele culturii cinematografice și chiar ni se sugerează să-l persiflăm lejer cu mijloacele teatrului. Concluzia nerostită, sentința fiecăruia la adresa acestei individuale Apocalipse interioare rămâne la latitudinea spectatorului. La Underground, în decembrie 2000, suntem avertizați despre pragul din noi, real, de trecut o dată cu secolul. Dacă „Infernul e ceilalți", Apocalipsa suntem noi.

Teatrul „Ariel" din Târgu Mureș, Underground – Dies Irae **de Zanina Mircevska. Versiunea în limba română: Alina Nelega. Regia: Alexandar Ivanovski. Scenografia: Carmencita Brojboiu. Cu: Monica Ristea Horga, Nicu Mihoc, Serenela Mureșan, Valentin Lozincă-Mandric, Andi Brânduș, Georgeta Potcoavă.**

Mariana CIOLAN

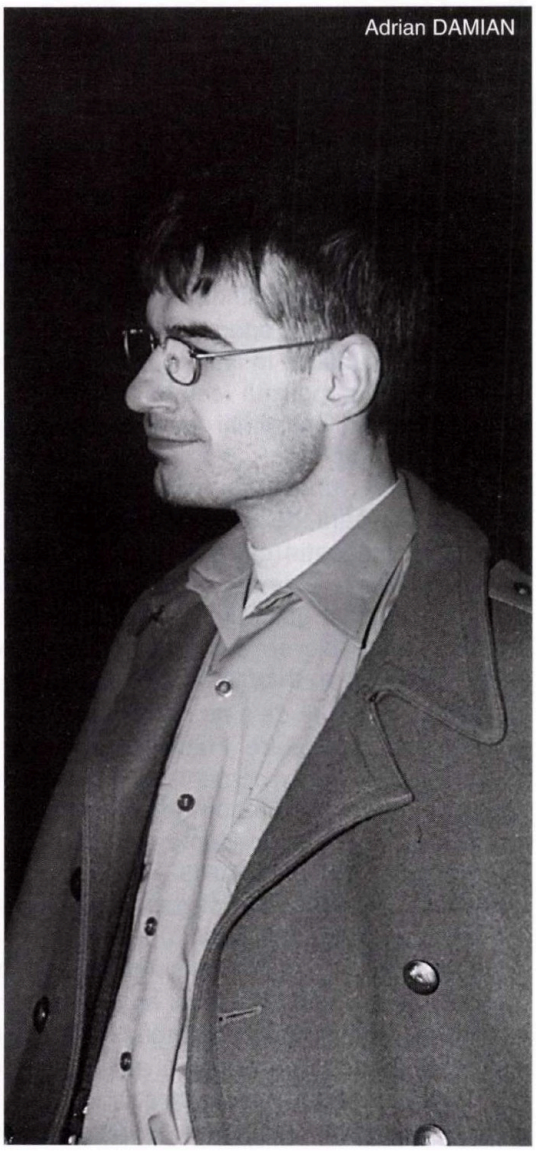
De la demersul cultural la faptul artistic

Nu cu multă vreme în urmă, la Editura UNITEXT apărea un volum de *Teatru irlandez*. Demersul are certa virtute de a lărgi sfera de interes asupra unei literaturi ce s-a impus prin uriașe nume ca James Joyce și, pentru a ne referi strict la dramaturgie, George Bernard Shaw ori Samuel Beckett. Lucrul este dovedit și de ecoul... rapid în lumea oamenilor de teatru, un spectacol precum cel al lui Vlad Massaci cu *Ușa închisă* de Graham Reid, la Piatra-Neamț, nefiind „străin" de această ediție. Și, iată, recent, o altă „propunere" a cărții este transpusă pe scenă de chiar traducător, regizorul Adrian Roman. Este vorba de piesa lui Jennifer Johnston *Aproape de Babilon*, ce a avut premiera pe scena Teatrului „Alexandru Davila" din Pitești. Cum mărturisea și cu acel prilej, Adrian Roman s-a simțit atras, încă de la „lucrul cu textul" autoarei (deținătoarea unor importante premii literare în Irlanda și Anglia), de încrucișarea în piesă a mai multor teme care, deși își află sorgintea în diferite planuri

ale realității și spiritualității irlandeze, pot fi emblematice pentru o arie mai largă a lumii actuale: intoleranța etnică și religioasă, tulburarea raportului de valori pe acest fond, dar și al războiului care potențează și precipită răbufnirile. Departe de a fi o scriere „tezistă", piesa sondează stări, trăiri ce țin de condiția umană în general, și tocmai acest lucru este pus în lumină de spectacolul piteștean. În centrul ei stau *Alec* și prietenia lui pentru *Jerry*, de condiție mai modestă. Prietenie „interzistă" de mama lui, „femeie care știe cum să se facă ascultată", prietenie „refuzată" de logica gradaților și a războiului unde tânărul se înrolează între voluntarii anului 1914. Tânărul *Alec*, care apare debusolat și slab în ochii celorlalți, care nu înțelege „virilitatea" de tip cazon (trăind și criza „absenței tatălui"), își va asuma însă bărbăția actului. El va apăsa pe trăgaciul pistolului pus la tâmpla prietenului pe care-l aștepta plutonul de execuție.

Adrian Roman construiește împreună cu Miriam Georgette Mihail un decor consonant cu structura contrapunctică a textului (alternanța pasajelor narativ-meditative, când eroul își cheamă amintirile, cu secvențe în care rememorările prind contur). Aici pot coexista, ca în planul memoriei afective, și pianul mamei – copilăria pierdută și tranșeele –, realitatea agresivă a frontului și carcera militară – locul salvării prietenului și al eliberării sale, sugestiile de glisare pe axa timpului fiind accentuate de ecleraj (destul de previzibil), dar și de inserții muzicale din folclorul irlandez și autori clasici, creatoare de tensiune. Dintre interpreți, în genere întruchipându-și credibil personajele, se impune o mențiune aparte pentru protagonist (Adrian Damian) și Paul Sprîncenatu (*Jerry*). Cei doi tineri, membri ai trupei piteștene, oferă nu puține momente de „poezie" a candorii copilăriei și adolescenței, de bucurie dezlănțuită a vieții, în bună măsură construind o relație încărcată de emoție într-un spectacol care, fără ostentație, degajă ceva din adevărul și taina vieții.

Teatrul „Alexandru Davila" din Pitești – Aproape de Babilon **de Jennifer Johnston. Traducerea, ilustrația sonoră și regia: Adrian Roman. Scenografia: Miriam Georgette Mihail și Adrian Roman. Cu: Adrian Damian, Paul Sprîncenatu, Wilhelmina Câta, Petrișor Stan, Dan Ivănesei, Florin Geo Pană. Data premierei: 7 aprilie 2001.**



Adrian DAMIAN

Constantin PARASCHIVESCU

Vioara lui Aristofan

Chiar de Ziua Mondială a Teatrului, 27 martie, la Constanța a avut loc premiera spectacolului *Adunarea femeilor* de Aristofan. Autor grec, regizor grec – Yannis Margaritis. Cum cu două zile înainte a fost Ziua Republicii Elene, iar mesajul adresat anul acesta oamenilor de teatru a aparținut lui Iakovos Kampanellis, se poate spune că a fost o sărbătoare grecească la malul mării cu legende comune, unde nația care a dat lumii democrația și teatrul antic a fost omagiată și prin Zilele culturii elene organizate acolo și un festin în holul teatrului după stingerea prelungitelor aplauze. Un ziar local, în preajma premierei, recomanda spectacolul cu trei calificative: „satiric, modern, sexy". Ia să vedem...

Dar începe duios. În fața unor panouri care închipuie o locuință (sau mai multe), cu înscrisuri în diferite limbi ca în vremurile de restriște socială – „women, strong, femeia etc." –, un bărbat subțirel cântă nostalgic la vioară, sensibilizând sufletele ca o lirică invocație către zei. Și poate că așa e, ceea ce urmează în fabulația satirică a dramaturgului fiind un pretext de înduioșare a spiritelor olimpiene pentru necazurile noastre *terre-à-terre,* pentru prostiile noastre și neputința de a ne orândui viața în armonie și bunăstare. Poate – nu știu. Îmi aduc aminte că un comentator francez spunea că Aristofan, ca poet „nu e satiric, nici epic; e liric" (Victor-Henry Debidour, *Aristophane,* 1962). Invocația ar putea fi îndreptată și către zeii din noi, dacă credem așa ceva, ignorați, leneși sau adormiți. Și apare *Praxagora* – nume ce indică înzestrarea ei cu darul elocvenței și al acțiunii, deopotrivă. Registrul se schimbă, devine impetuos, energic, la comanda ei autoritară care mobilizează femeile pentru a schimba ordinea în cetate. Gălăgioase, mirate, ele invadează din sală scena, costumate în pantaloni, bluze și pălării negre, cu burțile umflate și umbrele albe în mână. *„E ziua umbrelelor deschise",* proclamă *Praxagora* (?) și le dezvăluie scopul deghizării: travestite în bărbați, se vor duce în Adunarea populară și vor prelua pârghiile guvernării, pentru că *„ne-am săturat de necinstiți, corupți, demagogi".* Actualitatea nemulțumirii e parcă trasă la indigo cu expresii din zilele noastre, ceea ce ne face sceptici cu privire la soluționarea contradicțiilor sociale cândva, pe o cale politică sau alta. Dar ideea e nostimă, Aristofan se amuză propunând utopia, cu argumente de ascendență morală a femeii în multe privințe și chiar în eradicarea înșelătoriei, pentru că... cine se pricepe mai bine în treburile astea decât femeia? Are haz Aristofan, iar femeile din spectacolul lui Yannis Margaritis au savoare și vervă în însușirea ideii îndrumate de glasul ferm, articulat în forță, al Elenei Gurgulescu. Își pun bărbi și, luate de elan, cântă și dansează într-o frenezie modernă. Dar de la apariția lor, am avut o tresărire recunoscând în siluetele astfel costumate corul bătrânilor din *Phaedra* lui Silviu Purcărete, compus din femei. Nu se putea altfel?

Domnul Margaritis a mai colaborat cu teatrul din Constanța și i-am văzut în stagiunea trecută *Opera pentru viitorii dictatori* de Adonis Doriadis. I-am remarcat atunci știința compozițiilor de ansamblu, a tipologiilor și ritmul. Primele două însușiri le mai regăsim și aici, dar ritmul se pierde după două scene conduse cu pricepere și pendulează între interes viu și lâncezeală. De ce ne plictisim când *Praxagora* le expune lui *Blepyros* și *Chremes* detaliile noii guvernări feminine? E o scenă lungă, de întrebări și răspunsuri, care n-are nici măcar hazul – enervant uneori – al *talk-show-urilor*

televizate din zilele noastre. De ce scade interesul pentru momente cum ar fi predarea bunurilor personale de către *Chremes* la averea publică, sau concurența bătrânei cu tânăra femeie în ademenirea unui mascul viril? E drept, comedia nu dezvoltă o intrigă, ci o schemă cu episoade succesive ale unui joc premeditat, e drept și că autorii sunt elocvenți în interpretare, cu expresia comică pregnantă (Vasile Cojocaru, Nina Udrescu, Laura Iordan), sau nuanțată (Liviu Manolache) și burlescă (Eugen Mazilu), dar de ce simțim că elasticul se tot întinde ca o praștie care nu mai trage? Cu numere muzicale agreabile, dar în afara rostului unei gradații, cam ca la varietățile de la „Fantasio", unde sunt permise? Domnul Margaritis lungește și e clar că, dacă ar fi concentrat acțiunea pe soluții mai ingenioase, impresia ar fi fost favorabilă în totalitate. În ceea ce privește licențiozitatea, nu cred că a exagerat cu ceva, ba chiar a pus un petic de catifea pe expresii deșucheate. Adaptarea și versurile cântecelor aparțin lui Vasile Cojocaru, inspirat. Muzica, Michalis Grigoriou, cum am spus, agreabilă. Scenografia, Carmencita Brojboiu, cu reală fantezie. Și de interes real, fișele de creație ale realizatorilor, alcătuite de secretara literară, Anaid Tavitian.

Bătrânul viorist apare din nou, în chip de Aristofan, cu un surâs prietenos, blajin, ne spune câteva vorbe înțelepte și încheie utopia cu același cântec duios de vioară, invocație către zei. Care... unde or fi?

Teatrul „Ovidiu" din Constanța – Adunarea femeilor **de Aristofan. Traducerea: Despina Hagiu. Regia artistică: Yannis Margaritis. Scenografia: Carmencita Brojboiu. Muzica: Michalis Grigoriou. Adaptarea și versurile cântecelor: Vasile Cojocaru. Coregrafia: Călin Hanțiu. Distribuția: Elena Gurgulescu, Diana Cheregi, Ana Maria Tramundana, Clara Ghiuvelechian, Laura Crăciun, Laura Iordan, Diana Lupan, Lăcrămioara Moscaliuc, Maria Nestor, Florina Bulgaru, Silviana Vișan, Raluca Tudorache, Vasile Cojocaru, Eugen Mazilu, Liviu Manolache, Lică Gherghilescu, Nina Udrescu, Cristina Oprean, Vali Bucur-Caracașian, Radu Niculescu, Iulian Enache, Alexandru Mereuță, Gabriela Belu, Daniela Vitcu, Cosmin Mihale, Florentin Roman. Data premierei: 27 martie 2001.**

Scenă din spectacol

Scenă din spectacol

Oana BORȘ

„Cerul înstelat deasupra noastră și legea morală în noi"

Urmărind în ultimii ani activitatea Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, fie din exegeze critice sau din comentarii de presă, fie în popasurile bucureștene ale teatrului, a fost ușor de detectat că aici dramaturgia contemporană, cu precădere cea străină, găsește o ușă larg deschisă. Evident, însă, nu într-un regim de exclusivitate, lucru absolut imposibil pentru un teatru obligat la varietate repertorială de condiția sa de unică sursă locală a actului teatral.

Cu o astfel de imagine formată, m-am îndreptat către Piatra Neamț, spre ultima premieră ce a avut loc, tot cu o piesă a timpului nostru. Și răsfoind caietul-program, acest gând l-am găsit fixat în pagină, într-un articol semnat de Marian Popescu. Criticul vorbește despre „tinerețea fără bătrânețe" a teatrului, despre „unicitatea programului teatral" în ceea ce privește „cultivarea spiritului tânăr". O referire implicită la toți cei care, dincolo de vârstă, au creat aici un teatru viu. Presupun că sunt de neuitat pentru trupă, și cu siguranță pentru noi, pentru spectatori, întâlnirile cu Vlad Mugur, cu Alexandru Dabija sau Mihai Măniuțiu. Și, cu siguranță, ar fi fost de neuitat întâlnirea cu Andrei Șerban, ce se preconiza a avea loc la sfârșit de stagiune, și care ar fi marcat întoarcerea marelui regizor în țară, în teatrul debutului său. Din păcate, ca multe alte proiecte importante ce încep frumos pentru a se risipi apoi în vânt, ducând cu ele speranțele, încrederea într-o normalitate, nici acesta nu se va materializa. Vina o poartă cei care ar fi îndreptățiți, prin poziția lor în sistem, să sprijine actele de cultură, dar care, se pare, s-au obișnuit să măsoare valoare cu instrumente numai de ei știute.

Trecând peste această stare de dezamăgire care plana asupra locului și care ne-a cuprins, deopotrivă, și pe noi, potențialii spectatori dornici de un astfel de eveniment, am urmărit spectacolul pietrean *Cocoșei și puicuțe* de Willy Russell, în regia lui Vlad Massaci. Premieră pe țară, comedia surprinde viața tinerilor dintr-un oraș de provincie, un spațiu al orizontului închis în care orice act pare mort înainte de a se naște. Căci sub aparența unui libertinaj chiar

agresiv, uneori, în atitudine, și în special în limbaj, tinerii sunt condamnați la un ridicol inofensiv. Falsa impresie a refuzului, a nonconformismului nu este altceva decât o și mai profundă conformare la regula societății. O supunere neconștientizată, însă, ascunsă sub refugii inutile, surogate pentru frustrări și ratare. Mai poate cineva evada din această lume a prejudecății, a unei moralități de carton? În ciuda dezaprobării și blamării generale, da: „vedeta" serii, tânăra în prag de nuntă, care aflată la petrecerea burlacilor întâlnește un vechi prieten, cântăreț de rock venit cu trupa în turneu. De fapt, la rândul lui, un evadat. Va pleca cu el spre libertate, dar nu sub imboldul pasiunii renăscute, ci într-un act al alegerii raționale. A avut puterea să înțeleagă ceea ce scria pe peretele toaletei: *„Cerul înstelat deasupra noastră și legea morală în noi"...*

De altfel, locul de derulare a întregii povești este chiar toaleta unei discoteci, unde se întâlnesc, din întâmplare, în noaptea petrecerii burlacilor, cele două tabere „rivale" – fetele și băieții. În spectacolul Teatrului din Piatra-Neamț, acest spațiu devine o imagine în oglindă, un perete închipuit despărțind în două scena. Aici se lasă dezvăluite personajele a căror caracterizare este făcută cu minuțiozitate, bine definite tipologic și șlefuite în nuanțe fine în gest, mimică, tic. Și cu toate că se poate vorbi despre un spectacol de trupă, totuși prin această tușă a caracterizării se desprind Gabriela Crișu, ingenua infantilă, Anamaria Marica, ce dă personalitate și seninătate personajului său, tânăra mireasă, și Ovidiu Crișan, imaginea deplinei suficiențe, care nu putea fi decât idolul local al echipei de fotbal. Undeva, în afara unității create se situează mirele (Florin Mircea jr.), a cărui prezență pe scenă timp de o oră și jumătate într-un rol mut (a se citi: „personajul era beat") nu este pe deplin acoperită. Dincolo de aceasta, țesătura spectacolului se încheagă din dinamică, accentuare prin ritm a tăișului replicii din text, în contrapunct cu scenele de încărcătură. Peste toate planează ironia regizorului, nu una acidă, ci un zâmbet care lasă să se întrevadă o puternică doză de umanitate și de compasiune.

Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț – Cocoșei și puicuțe **de Willy Russell. Traducerea: Marian Popescu. Regia: Vlad Massaci. Scenografia: Viaceslav Vutcariov. Distribuția: Anamaria Marinca, Gabriela Crișu, Clara Flores, Dorina-Maria Haranguș, Olimpia Mălai, Florin Mircea jr., Doru Cătănescu, Dan Grigoraș, Cezar Antal, Ovidiu Crișan, Constantin Lupescu, Tudor Tăbăcaru. Data premierei: 7 aprilie 2001.**

Marcela ILNIȚCHI

„Dansolitude"

Dacă am privi *Dansolitude* fără să-i cunoaștem titlul, l-am lua drept un antrenament de grup în căutarea temei. Gestul, expresia corporală și mișcarea scenică au nevoie de o structurare dramatică pe o idee. Numai așa am percepe ca acțiune complexul de elemente de care se folosește Florin Fieroiu aici, și am putea vorbi de comunicare teatrală. În lipsa acestei percepții, ne aflăm deocamdată în fața unei serii de exerciții pe teme foarte difuze, preliminarii formei de expresie dramatică. Ce se vede pe scenă sunt patru actori transpunând în limbajul gestual impresii exterioare și interioare cu o putere de comunicare discutabilă. Distingem într-o primă fază gesturi de joacă schimbate între ei, schițarea de alianțe și rivalități total aleatorii, apoi, în a doua fază, gesturi exprimând teama, însingurarea și chiar angoasa. Evoluția de la unele stări la altele nu urmează un scenariu. Ritmul mișcărilor este de multe ori dinamic, dar ele nu transmit un mesaj fugace care ne-ar putea scăpa fiind noi prea lenți în percepție. Liniile de bază ale mișcărilor se repetă, de fapt, atât de mult, încât am fi avut suficient timp să le înțelegem mesajul. Muzica și scenografia nu sunt adaptate în mod special unui spectacol neverbal. Ne-am fi așteptat ca ele să fie mijloace suplimentare în a face inteligibilă gestualitatea. Muzica este ilustrativă îndeplinind astfel o cerință minimală a muzicii de scenă. Scenografia este un vag cadru sugestiv; spre final, pânzele albe ale decorului

se vor închide în jurul protagoniștilor ca niște pereți. Însă interacțiunea dintre gest și decor, încercată de câteva ori, nu valorizează decorul și nu face nici gestul mai clar. Dacă de mai multe ori ne-au plăcut unele expresii din punct de vedere pur vizual, deci în afara semnificației dramatice absente, altădată am depistat și gesturi cotidiene insuficient sublimate în expresie.

Teatrul „Nottara" – Dansolitude, **un spectacol de Florin Fieroiu după un scenariu de Radu Macrinici. Muzica: Arditti Quartet. Scenografia: Lia Manțoc. Cu: Cerasela Iosifescu, Dragoș Bucur, Alexandru Jitea, Bogdan Dumitrache. Data premierei: 6 aprilie 2001.**

Margareta BĂRBUȚĂ

Teatru și dans în tragicomedie

Tânărul dansator și coregraf Răzvan Mazilu a dovedit până acum că e un artist îndrăzneț, care nu se mulțumește cu drumurile bătute sau ușoare. După frumosul spectacol *Jocul de-a Shakespeare* în care dansa teatrul marelui Will, a creat o transpunere în dans a *Damei cu camelii* și apoi *Vorbește-mi ca ploaia și lasă-mă să te ascult*, în care înclinațiile sale spre genul teatru-dans și-au găsit o expresie apreciabilă și apreciată. De data aceasta, cu *Îngerul albastru*, îndrăzneala lui merge mai departe, el asumându-și sarcina de creator total sau aproape, al unui spectacol, pornind de la însăși construcția textului (dramatizare și versiune scenică, regie și coregrafie, confruntându-se cu un model care a lăsat o dâră luminoasă în istoria cinematografului mondial, celebrul film *Îngerul albastru* realizat de Josef von Sternberg, cu marii actori Marlene Dietrich și Emil Jannings). Bine inspirat, el a încredințat cele două roluri principale unor actori deosebit de înzestrați, Maia Morgenstern și Florin Zamfirescu. O idee bună a fost și păstrarea muzicii originale a filmului, creată de Friedrich Holländer, melodia principală, devenită un laitmotiv, lasciv și insinuant, al spectacolului, sugerând atmosfera epocii. E adevărat însă că, imprimate pe bandă și cântate în limba germană, în *play-back*, cântecele au și o notă de artificialitate.

În scenografia sugestivă și funcțională, creată cu talentul și priceperea tehnică binecunoscute de Dragoș Buhagiar și Irina Solomon, spectacolul se desfășoară într-o alternanță alertă de scene de dans și teatru în cabaret, la școală și în alte medii, jocul luminițelor intensificând complexitatea dramei. Scenele de dans nu au o deosebită inventivitate, ba chiar devin stereotipe și frizează grotescul, ceea ce subliniază, cu sau fără voia regizorului-coregraf, decăderea morală a mediului căruia îi devine pradă profesorul *Unrat* – de fapt, *Leopold Raat*, în partea a doua a spectacolului. Trebuie remarcat că Răzvan Mazilu lucrează nu cu dansatori profesioniști, ci cu actori ce dovedesc remarcabile abilități în domeniul dansului, ceea ce mărește expresivitatea ansamblului, format de fapt din câteva personaje, în care se remarcă Cătălina Mustață, Jeanine Stavarache, Mircea Constantinescu, Mihai Danu. Drama profesorului *Unrat*, devenit din vajnicul profesor de o severitate inumană, un clovn trist, măcinat de patimă, suportând toate umilințele, până la uitare de sine și autodistrugere, îi prilejuiește lui Florin Zamfirescu o creație actoricească deosebit de complexă, una dintre marile izbânzi ale carierei sale prin capacitatea sa de a îmbina tragismul cu aparența derizorie a comicului. De fapt, o undă de comedie plutește ușor asupra severului profesor zburlit din scenele cu elevii în partea întâi, sugerând, nu știu de ce, un Marius Chicoș Rostogan, poate pentru a pregăti evoluția ulterioară. Într-o formă mai puțin convingătoare decât în alte mari creații ale sale, forțând uneori vocea până la răgușeală și mișcarea dansantă până la grotesc, Maia Morgenstern susține totuși cu aplomb rolul fatalei *Lola*.

Alternând între regie și coregrafie, sper că Răzvan Mazilu va îndrăzni mai departe pentru a le stăpâni pe amândouă, pentru a nu rămâne la jumătatea drumului dintre cele două profesiuni la fel de acaparatoare.

Teatrul Odeon – Îngerul albastru **după** Profesorul Unrat **de Heinrich Mann. Dramatizare și versiune scenică: Răzvan Mazilu. Regia și coregrafia: Răzvan Mazilu. Scenografia: Irina Solomon și Dragoș Buhagiar. Lumini: Dragoș Buhagiar. Muzica: Friedrich Holländer. Textele cântecelor: Robert Liebmann și Friedrich Holländer. Adaptarea muzicală: Petru Mărginean. Pregătirea muzicală: Camelia Mocanu. Consultant limba germană: Laura Eftimie. Cu: Florin Zamfirescu, Maia Morgenstern, Leonid Doni, Ioan Batinaș, Dimitri Bogomaz, Jeanine Stavarache, Mircea Constantinescu, Cătălina Mustață, Mihai Danu. Data premierei: 30 martie 2001.**

Claudia LIPAN

Prisaca

Eduard Gabia este un prisăcar. El și-a adunat albinele, adică pe Maria Baroncea, Liviu Lucaci și Sorin Romanescu, și le-a instruit în zborul spre memorie. Așa se face că *Bătrânul de pe graniță* de la Centrul Multi-Art Dans este o istorie povestită, rând pe rând, de trei eroi la vârste diferite. *Bătrânul* nu apare niciodată, dar s-a cuibărit în fiecare și provoacă amintiri ce au marcat definitiv evoluția actanților. Ludicul este aici – într-un spațiu al mișcării – o recuzită fără orgoliu. Manifestarea lui (proptită în ideea de instrument) este, însă, motivată de Eduard Gabia (încă *Orfeu*) prin lumină, culoare, exercițiu fizic și psihic. Duetul alături de Maria Baroncea e scump la vorbă și slobod în căutarea expresiei care i se refuză omului obișnuit așezat în scaunul confortabil din sală. Continuând starea de vis dintr-o superbă *Fantezie* muzicală de la Teatrul Act, cei doi converg înspre experiențele anterioare ale naratorului și le traduc în gesturile somnolente ale celui care doarme. Căderea în gol, alunecarea gândurilor și trupurilor pe o podea lucioasă nu-și găsește alt punct de sprijin decât în trei butuci de lemn în spatele cărora se refugiază – dacă e nevoie – câte un personaj. Maria Baroncea, de pildă, este iubita incapabilă să iasă din vis, să oprească imaginația acolo unde începe realitatea partenerului – Liviu Lucaci. Eduard Gabia intervine ca rival al refulării unor reproduceri parțiale sau totale de informații provenite, în general, din copilărie. Frazele repetitive ale femeii amintesc de o atare neputință care se află în interior, care intră în ritmul uitării și revine activ atunci când vrem să o înlăturăm. Iar Maria Baroncea are destule resurse să ne aducă în stare. Chiar dacă starea e de o clipită.

Teatrul-dans nu e la primul împrumut sub semnul Thaliei. Pe Daniel Popa l-am văzut dansând în *Despre cădere* și susținându-l pe *Thomas Becket*. Laura Stoica împarte *Hammamul* cu Gorki. E rândul lui Liviu Lucaci să se apropie de text prin mișcare. El își dorește să fie din nou copil, dar judecând cu mintea unui om matur. De ce? Foarte simplu: pentru ca atunci când trecutul zboară ca un canar din colivie și se frânge, aducerea-aminte să fie o refacere a stării inițiale. Fără imitații, actorul se mișcă bine ca dansator. Ba chiar personalizează gestul din umbra teatrului rostit. Secvența omului care poartă pe umeri slăbiciunea aproapelui și dorința de a-l ridica pe picioare, este, după mine, cel mai bun moment din spectacol. Acolo stă granița dintre teatru și dans, dintre vârste și oameni, dintre cuvânt și mutenia lui.

Muzica lui Sorin Romanescu îi însoțește (cu autor cu tot) pe interpreți, în sunetele metalice ori sensibile ale unei chitări. Scapă de sub control semnele corpului, dar le acordează imediat la impuls, impulsul care-l determină pe Gabia să se apropie de exercițiile abdominale asemenea fenomenului Buto care revoluționa lumea dansului anilor '60. Mai multe nu aflăm despre spectacol. Nici prisăcarul nu ne ajută.

Centrul Multi-Art Dans – Bătrânul de pe graniță **de Eduard Gabia. Muzica: Sorin Romanescu. Cu: Maria Baroncea, Liviu Lucaci, Sorin Romanescu. Eduard Gabia.**

CARTEA DE TEATRU

Ludmila PATLANJOGLU

Un veac de teatru fără „batailles d'Hernani"

Teatrul românesc în secolul XX, apărut la Editura Fundației Culturale Române, este o carte – biografie despre o epocă și creatorii ei, despre un fenomen artistic de elită care a împlinit cultura națională și a fost un ambasador în dialogul cu lumea. Formula aleasă de profesorul universitar Ileana Berlogea este complexă. Autoarea descrie, dar și valorizează din perspectiva istoriei și a actualității. Urmărește dincolo de o cronologie jocul corespondențelor și confruntărilor dintre tradiție și modernitate. Ea încearcă să surprindă operele, artiștii, tendințele coagulante care au dat personalitate acestui veac teatral. Un veac care, în opinia Ilenei Berlogea, este marcat la naștere de premiera dramei *Năpasta* din anul 1890 și ale cărui direcții de dezvoltare vor fi hotărâte de întâlnirea dintre doi reformatori de anvergură europeană – Davila și Caragiale: „Ca director al Naționalului bucureștean, el i-a montat piesele cu mare grijă față de toate detaliile, iar în 1909, când înființează Compania Davila, ea se deschide cu *Începem* de I.L.Caragiale, un act simbolic, un eseu despre noul teatru și noul stil de joc, un elogiu al dramaturgului consacrat mai tânărului, cu exact un deceniu, confrate". Este evidențiat rolul lui Caragiale în crearea unei școli de comedie și în impunerea teatrului ca „artă a spectacolului". De asemenea, contribuția lui Davila prin inovațiile aduse în stilul montărilor, în repertoriu sau manageriat teatral, ce își găsește adepți printre interpreții tineri care „cresc și se impun sub oblăduirea lui": Paul Gusty, întemeietorul școlii regizorale românești, Marioara Voiculescu, Lucia Sturdza Bulandra, Tony Bulandra, Gheorghe Storin, Ion Manolescu. Volumul cuprinde câteva portrete emblematice pentru generația de aur de la începutul secolului XX. Astfel, un reper pentru înțelegerea influenței exercitate de o mare actriță și profesoară rămân observațiile pertinente, de fină subtilitate, ale teatrologului Ileana Berlogea: „Arta Aristizzei Romanescu se datorează în special studiului modelelor, alegerii și îmbinării cu inteligență și măsură a elementelor școlii veriste italiene, bazată pe dăruirea și înflăcărarea școlii franceze a cuvântului, a realismului englez cu sensibile apropieri de teoriile lui Antoine. Actrița consideră necesară *trăirea*, depărtându-se de *Paradoxul* lui Diderot în favoarea jocului intim nuanțat, voit cotidian, dominat de clocotul lăuntric. Sensibilitate, trăire, memorie afectivă, studiul vieții autentice sunt elemente care ne apropie de o școală interpretativă modernă. Procesul de selecție și reconstituire a elementelor după criteriile frumosului, eliminarea detaliilor și rămânerea la esențial demonstrează faptul că realismul scenic românesc se află înaintea cunoașterii estetice naturaliste. Aristizza studiază viața dar, în aceeași măsură, și arta".

Pagini revelatoare sunt dedicate și regizorilor, scenografilor și actorilor care au îmbogățit modalitățile de exprimare scenică, dând strălucire perioadei interbelice: Ion Sava, Soare Z. Soare, Victor Ion Popa, Ion Aurel Maican, I. Sternberg, Ion Șahighian, Sică Alexandrescu, Theodor Kiriacoff, Georg Loewendal, Lucia Sturdza Bulandra, George Calboreanu, George Timică, Maria Filotti, Elvira Popescu, Marioara Voiculescu, Aura Buzescu, Elvira Godeanu, Marietta Sadova, Birlic.

Ileana Berlogea eternizează, în formulări lapidare şi expresive, arta acestor figuri legendare. Un model în acest sens este schiţa de profil a lui George Vraca: „El a rămas în conştiinţa publicului ca un mare actor, interpret ideal al eroilor romantici, într-un anumit fel, un *ultim romantic*, dar unul foarte modern, fără sentimentalism, al cărui patos este pigmentat cu distanţarea ironică. A fost admirat de spectatori şi după Al Doilea Război Mondial, în câteva roluri pe scene şi în film, mai ales în *Vlaicu Vodă* din drama omonimă a lui Alexandru Davila şi *Richard al III-lea*".

În zugrăvirea tabloului „deceniilor dictaturii", cercetătoarea evidenţiază două paradoxuri: unul ar fi „şcoala regizorală românească" şi altul, „autorii dramatici în consens cu lumea". Prin comentarii aplicate, este creionată originalitatea operei unor scriitori, reformatori nu numai ai limbajului literar-dramatic, dar şi declanşatori de energii intelectuale, creatoare în arta scenică: „Simbolistica şi imagistica din lucrările lui Romulus Guga, Dumitru Radu Popescu, Ecaterina Oproiu, Marin Sorescu, Horia Lovinescu nu mai au nimic comun cu simbolistica şi imagistica pe care le întâlnim în literatură, ci cu cea teatrală prin excelenţă. Simbolurile lor nu sunt luate din domeniul asociaţiilor poetice, ca la Cehov sau Tennessee Williams, adică *Livada cu vişini*, *Pescăruşul*, *Orfeu*, ci din domeniul teatrului, filmului şi televiziunii, pe primul loc fiind astfel bufonul, arena circului sau platoul de filmare. Caracterul teatral al acestor lucrări îl găsim şi în posibilităţile variate de interpretare, în mutaţiile pe care le poate opera viziunea regizorală". Confruntările internaţionale devin o şansă pentru îmbogăţirea teatrului autohton. Astfel, Ileana Berlogea analizează pe larg un alt paradox benefic al epocii dictaturii, dar şi al teatrului românesc de după '89: contactul cu numeroase trupe străine, cu cele mai bune teatre din lume. Se detaşează, în acest sens, patru capitole excelente, sintetice din volum, dedicate turneelor franceze, italiene, germane şi engleze care au modificat, de-a lungul timpului, faţa teatrului românesc. Calitatea de martor o ajută să păstreze *amintirea* unor spectacole antologice revoluţionare pentru teatrul secolului XX, nu numai în lume, dar şi în România: *Bip* de Marcel Marceau, *George Dandin* şi *Tartuffe* montate de Roger Planchon, *Rinocerii*, în viziunea lui Jean-Louis Barrault, *Mama* cu Helene Weigel şi *Viaţa lui Galileo Galilei* cu Ernst Busch, *Arlechino, slugă la doi stăpâni*, în regia lui Giorgio Strehler, cu Marcello Moretti, *Regele Lear* cu Paul Scofield şi *Visul unei nopţi de vară* în transpunerea scenică a lui Peter Brook.

Prin panorama acestor turnee sunt puse în lumină filiaţii de atitudine, punţi spirituale, Ileana Berlogea marcând şi vocaţia internaţională a regiei româneşti: „Montările lui Shakespeare, Cehov, Brecht pot fi socotite, în marea lor majoritate, ca spectacole de referinţă în *mişcarea noastră regizorală*, originalitatea lor fiind verificată şi în competiţiile internaţionale de prestigiu". Ea caută şi descoperă „prezenţa unui punct de vedere românesc" care a cucerit publicul, a entuziasmat oamenii de teatru şi presa din străinătate, stârnind elogii la superlativ, în urma vizionării unor reprezentaţii semnate de Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, David Esrig, Lucian Giurchescu, Radu Penciulescu, Vlad Mugur, Valeriu Moisescu, Alexa Visarion, Cătălina Buzoianu, Andrei Şerban, Silviu Purcărete.

Spectacolul relaţiei dintre tradiţie şi modernitate, continuităţile şi discontinuităţile din teatrul românesc este urmărit în pagini ample şi după Revoluţia din decembrie 1989. El este dominat de sentimentul libertăţii şi al dificultăţilor născute de trecerea la economia de piaţă, de la structuri centralizate şi îngheţate la iniţiativa personală. Autoarea conchide: „derută şi redefinire, redefinire şi derută, căutarea unei noi identităţi a actului scenic, formularea de noi programe, negarea trecutului, dar şi încercarea de a nu pierde ceea ce a fost bun şi valoros în teatrul românesc – iată ce caracterizează arta scenică românească din ultimii ani".

Teatrul românesc în secolul XX este o contribuţie teatrologică meritorie. Un document şi un instrument de orientare şi de

lucru ce invită la exegeze viitoare. O cere bogăția acestui veac, dramatic și solar pentru teatrul românesc, despre care Ileana Berlogea, *spectator îndrăgostit,* ne împărtășește în această carte: „se poate spune că, în general, teatrul românesc nu cunoaște tranziții bruște și schimbări violente. Curentele și influențele se întrepătrund, noul dezvoltându-se întotdeauna firesc din tradiții, înlăturându-se caducitățile fără ostentație sau zgomotoase *batailles d'Hernani* cu răsturnări furtunoase și negații categorice".

Mircea GHIȚULESCU

Dramaturgi francezi contemporani

Valsul hazardului – un volum de teatru francez contemporan finanțat de Societatea autorilor și compozitorilor dramatici din Franța / SACD, prin departamentul său de difuzare, *Entr'actes*, tipărit la Târgu-Mureș și lansat cu ocazia *Sărbătorii teatrului francez* – este un eveniment ce amenință să treacă neobservat în vânzoleala critică de la noi. Cu toată francofonia noastră, cu toate relațiile privilegiate cu „sora noastră de gintă latină", dramaturgia franceză a circulat după 1990 mai mult prin traduceri de uz intern destinate unor spectacole. Este adevărat, nici înainte de '90 lucrurile nu stăteau mai bine: traducerile se opreau la Ionesco și Camus, deja clasici.

Citind *Valsul hazardului* (ediție îngrijită de Rodica Gătina și Zeno Fodor), îți vine să spui că nici dramaturgia franceză nu mai e ce a fost în anii '60, când își disputau întâietatea „absurzii" de talia lui Beckett și Ionesco cu existențialiștii de anvergura lui Camus și Sartre. Epuizată de atâtea contestații, drama franceză se întoarce la textul bine scris, accesibil, ușurel și amuzant. Se întoarce adesea la tradiția „comediei de bulevard" înțeleasă ca o valoare națională. Se refac chiar cuplurile tradiționale de vodeviliști, asemenea precursorilor Piis și Barré, sau Radet și Desfontaines și altele care s-ar mai putea cita. Astfel, Pierre Savil și Eric Assous și-au unit forțele pentru a scrie comedia bulevardieră (abia disimulată în satiră politică) *Le Portfeuil* (e vorba de un portofoliu ministerial), tradusă și jucată la noi cu titlul *Vacanță în Guadelupa*. Doi oameni de meserie își dau mâna pentru a scrie o comedioară pe care o putea scrie cel mult unul dintre ei. Ingredientele sunt infailibile: politică și sex. Ministrul *Gueraud* este șantajat de oribilul deputat *Bouladon* pentru o mare escrocherie financiară. Lucrurile sunt împinse (cu oarecare grație) la limita bunului-simț: *Bouladon* nu vrea nimic altceva decât o vacanță de o săptămână în Guadelupa cu nevasta ministrului. Pentru acoperire morală, aventura nu va avea loc dar, mecanismul odată declanșat, se derulează până la epuizare, ca o jucăria cu arc. Un mecanism fix care nu este alimentat de surse colaterale și un final cu răsturnări de situații confecționate: *Bouladon* va ajunge prim-ministru în locul lui *Gueraud*, iar acesta, ministru al justiției. Nu atfel scria Mușatescu pe la 1930 în *Escu*, bunăoară, unde eroul este și nu este ministru de câteva ori în zece minute. Este adevărat, învățase lecția tot de la francezi.

Un vodevil „fabulos", cu „triunghiuri conjugale" multiplicate parcă la infinit – scrie Francis Joffo (*Face à face*). Divorțată, *Nicole* primește vizita lui *Paul* care a invitat-o la teatru, dar apare fostul soț, *Michel*, care locuiește în blocul de vizavi; apoi vine *Gérard*, îndrăgostit fără speranță de fiica acestora, *Sophie*, care locuiește în apartamentul de

deasupra și, în sfârșit, *André*, prietenul lui *Nicole*. *Anne*, amanta fostului soț, vine și ea în căutarea acestuia, dar se întâlnește cu *Maurice*, soțul ei, de care este îndrăgostită tânăra *Sophie*. Joffo se amuză să încâlcească la nesfârșit relațiile, și așa complicate, dintre oameni și creează imaginea unei lumi în care toți sunt „rude" apropiate fără să o știe. Vodevilul cantitativ al lui Francis Joffo este comprimat și înnobilat în *Agenda* „clasicului" Jean Claude Carrière. *Haute couture*, cum spun modiștii. Material puțin, dar croială impecabilă, subtilă și eficientă ca o anecdotă bună. O rafinată poveste obișnuită de dragoste. Burlacul *Jean Jacques* tocmai își contabilizează iubitele într-un album special, după o noapte de amor. Apare o fermecătoare *Suzanne* care nu mai vrea, sub diferite pretexte, să plece din casă. Când vrea, totuși, să plece, este prea târziu: *Jean Jacques* deja o iubește. Piesa se încheie cu un frumos paradox: presimțind pericolul coabitării care tocește dragostea, *Jean Jacques* o părăsește pe *Suzanne* pentru a salva dragostea.

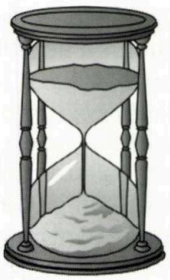
Inepuizabila aventură a cuplului trece în dramă psihologică la Veronique Olmi. *Punct final* (*Point à la ligne*) este radiografia unei mari iubiri devenită nevroză. *Lili*, femeie la 50 de ani, nu știi cât de îndrăgostită e încă de soțul ei *Marco*, dar, hotărâtă să recupereze sentimentele de demult, îl macină cu reproșuri, interogatorii și crize de nervi pe fond etilic. Este, nu atât o dramă a iubirii defuncte, cât a inteligenței acute a femeii care intuiește totul greșind tocmai prin exces de logică. Véronique Olmi stăpânește psihologia personajului feminin și atacă autoritar detaliile reacțiilor acesteia. Vehemența revendicării unei iubiri apuse transformă drama în monodramă. *Marco* rămâne un interlocutor pasiv. Îndepărtând micile lui replici piesa n-ar pierde mare lucru și s-ar transforma într-un monolog nevrotic al lui *Lili*.

Ne aflăm deja în zona grea a dramaturgiei franceze. *Rever peut-être* de Jean Claude Grümberg (ca și *Amorphe d'Ottenmburg*, pusă în scenă de Cristian Ioan la Naționalul din Târgu-Mureș), este un teatru al cărturarului care înțelege să așeze o punte de comunicare între cultură și creație. Dacă în *Amorphe...* citatele culturale se intersectează (Shakespeare, Jarry, Calderon de la Barca și, poate, Evgheni Svarț), *Rever peut-être* este o parafrază pirandelliană după *Hamlet*, în genul lui D.R. Popescu din *Bufnița roșie*. Este procesul actorului care visează că este judecat pentru că îl joacă pe *Hamlet* care îl ucide pe *Polonius*. Sau, mai exact, coșmarul unui asemenea proces. Frontierele dintre *Hamlet*, realitatea actorului și onirismul său se intersectează într-o construcție enigmatică și sofisticată.

Și Victor Haim iubește misterul. În *Chair amour* (jucată, de asemena la Târgu-Mureș) se situează într-o zonă semiterifiantă, temperată prin psihism. *Valsul hazardului* (drama care împrumută și titlul volumului) nu este străină de căutările lui Victor Haim în teritorii bizare, din afara realității uzuale. Ne aflăm, împreună cu *Femeia* care a murit într-un accident de automobil, într-un purgatoriu din care, prin inteligență, ar putea ajunge în Rai, acumulând minimum o sută de puncte la un concurs despre semnificația propriei existențe.

În sfârșit, *Emisiunea de televiziune* a unui alt senior al dramaturgiei franceze, Michel Vinaver, pare cea mai sofisticată interpretare a actualității franceze și, literar vorbind, cea mai neconformistă: reconstituirea unei crime la televiziune pe fondul exasperării provocate de șomaj.

Ne mirăm că lipsește din *Valsul hazardului* Yasmina Réza, cea mai jucată autoare a momentului dar, mai ales, Matei Vișniec, una dintre cele mai originale voci ale dramaturgiei franceze actuale. Am resimțit și lipsa unor casete cu minime date bio-bibliografice ale autorilor antologați de mare folos în cazul unor autori care nu au intrat încă în dicționare, asemenea lui Carrière, Grümberg, Haim sau Vinaver. Prefața confidențială a lui Radu Beligan suplinește doar parțial această absență.



CALENDAR TEATRAL

MAI

3 mai – 110 ani de la nașterea lui **Mihail Afanasievici Bulgakov** (m. 10 martie 1940), autor de piese de teatru (*Zilele Turbinilor*, *Fuga*, *Cabala bigoților*), de romane cu implicații dramatice (*Garda albă*) și parodice (*Romanul teatral*). *Maestrul și Margareta*, care reia tema faustică, a fost dramatizat și jucat cu uriaș succes la Teatrul Mic din București (1980), în regia Cătălinei Buzoianu, cu Ștefan Iordache și Valeria Seciu în rolurile principale.

– se împlinesc 7 ani de la trecerea în neființă a marelui actor român de teatru și film **George Constantin** și 68 de la naștere. De neuitat în *Voinițki*, *Lopahin*, *Pietro Gralla*, *Karamazov*, *Iona*, *Regele Lear*, *Petru Rareș* etc. Apreciat de critică pentru inegalabila calitate „de a încorpora idei filosofice", „de a plasticiza universuri fabuloase", „de a abstractiza un destin", „de a fi istoria gânditoare asupra ei înseși", pentru a fi fost pe scenă pasionat și cerebral totodată, pentru expresivitatea mișcării, dar și a imobilității, și – lucru rar menționat când e vorba de creația scenică – pentru neobișnuita forță a privirii sale.

5 mai – 150 de ani de la nașterea lui **Ermete Novelli** (m. 29 ianuarie 1919), cel mai mare actor italian al epocii sale și probabil unul dintre cei mai importanți ai lumii. Adulat în toată Italia în roluri comice, recunoașterea ca actor tragic (în *Hamlet*, *Othello*, *Constructorul Solness*, *Rața sălbatică*, *Strigoii*) o obține în străinătate. „Casa Goldoni", ambițios proiectată de el pe tipicul „Comediei Franceze", eșuează după câțiva ani de existență. O parte din critică – în special Silvio d'Amico – i-a reproșat familiaritatea cu publicul și abandonul total al formalismului în recitare. Succesul maxim îl obține când dramaticul și comicul se îmbină, ca în *Shylock*, al cărui text a fost adaptat de Novelli însuși. 68 de ani de viață și aproape 60 de teatru.

6 mai – 40 de ani de la moartea lui **Lucian Blaga** (n. 9 mai 1895), poet, eseist, memorialist, dramaturg și filosof român de marcă. Teatrul său are un

George CONSTANTIN
în ***Iona*** de Marin Sorescu

pronunțat caracter expresionist: *Zamolxe – mister păgân*, *Tulburarea apelor*, *Cruciada copiilor*, *Avram Iancu*; *Daria* – dramă psihologică de familie, cu reverberații freudiene. Dintre piesele pe tema jertfei creatorului de frumos, *Meșterul Manole* este cea mai izbutită din literatura română, prin adâncimea sensurilor mitului și sporirea importanței date personajului feminin.

14 mai – 130 de ani de la nașterea lui **Caton Theodorian** (m. 8 ianuarie 1939). Dramaturg și prozator, membru fondator și primul președinte al Societății Autorilor Dramatici Români. A scris mai multe piese de teatru, dar numai comedia *Bujorești* (1916) s-a bucurat de oarecare succes în epocă.

17 mai – 110 ani de la nașterea lui **Emil Isac** (m. 25 martie 1954), poet simbolist, gazetar și dramaturg. Poemul dramatic de factură simbolistă *Maica cea tânără*, „dramoletă neo-romantică într-un act", este considerată de I.L. Caragiale „o strălucită promisiune".

21 mai – se împlinesc 40 de ani de la premiera spectacolului ***Cum vă place*** de Shakespeare (regia Liviu Ciulei) la Teatrul „L.S. Bulandra", cu Clody Bertola în rolul *Rosalindei*. Viu controversat la vremea lui, spectacolul constituie un moment de referință pentru dezvoltarea teatrului românesc.

25 mai – 320 de ani de la moartea lui **Calderón de la Barca** (n. 1600), unul dintre cei mai mari dramaturgi ai lumii, autor de comedii și *autos sacramentales*. Dintre cele aproximativ 120 de comedii, de amintit *Prințul constant*, *Viața e vis*, *Alcadele din Zalameea*. Poet exclusiv catolic, chiar și în teatrul profan, el reliefează piedicile pe care sufletul le întâlnește în aspirațiile lui cele mai nobile. Stilul său este baroc, supraîncărcat cu elemente decorative (deși mai sobru în episoade decât Lope de Vega), și cu o pronunțată tendință spre hiperbolizare în cântarea sentimentelor cavalerești. Unii critici îi reproșează lirismul manierist, care însă era al epocii.

28 mai – 30 de ani de la moartea lui **Jean Vilar** (n. 25 martie 1912), actor și regizor francez. În 1947 fondează Festivalul de la Avignon. Ca director al Teatrului Național Popular (1951–1963), Vilar formează o trupă excelentă, din care făcea parte și celebrul actor de film Gérard Philipe. Astfel, T.N.P. devine o instituție de mare influență în viața culturală națională, încât i se conferă în 1959 un statut egal cu al Comediei Franceze. În ultimii ani de viață, Vilar montează spectacole de teatru și operă prin toată Europa. De neuitat rămân spectacolele din repertoriul clasic francez (*Dom Juan* de Molière, *Cidul* de Corneille) și contemporan (Bertolt Brecht, Sean O'Casey).

IUNIE

2 iunie – 185 de ani de la nașterea lui **C.A. Rosetti** (m. 8 aprilie 1885), un stâlp al începuturilor teatrului românesc: actor amator, traducător și cronicar dramatic, Director general al Teatrelor și Teatrului Național din București (1859–1860).

3 iunie – în urmă cu 40 de ani a încetat din viață **Alice Voinescu** (n. 10 februarie 1885), estetician și filosof, eminentă profesoară de istoria teatrului universal.

I se datorează prima monografie românească dedicată lui Montaigne și volumul *Aspecte din teatrul contemporan* în care analizează câteva probleme majore ale teatrului interbelic. *Jurnalul* ei, publicat abia în 1999, conține – pe lângă date despre existența acestei extraordinare femei – informații prețioase despre viața culturală a epocii. În 1946 îi apare *Eschil* – model de abordare, înțelegere și interpretare prin modernizare a operei dramaturgului antic.

6 iunie – 130 de ani de la nașterea lui **Nicolae Iorga** (ucis în 27 noiembrie 1940), mare istoric, important om politic, memorialist, gazetar și dramaturg. Debutul îl constituie o lucrare despre *Năpasta* lui Caragiale; a scris peste 50 de piese, dintre care semnalăm: *Un domn pribeag*, *Doamna lui Ieremia*, *Frumoasa fără trup*, *Doamna Avezeanu*, *Constantin Brâncoveanu*, *Fratele păgân*, *Cantemir Bătrânul*; a făcut traduceri pentru și a scris despre teatru.

– 55 de ani de la moartea dramaturgului german **Gerhart Hauptmann** (n. 15 noiembrie 1862). Se remarcă printr-un studiu amănunțit al mediului rural tradițional, dublat de o predilecție pentru analiza psihologică a personajelor tarate, marcate de ereditate sau libidou. Cele mai cunoscute piese ale sale sunt *Țesătorii*, *Clopotul scufundat*, *Căruțașul Henschel*, *Blana de biber*. Premiul Nobel (1912).

9 iunie – 110 ani de la **primul turneu teatral internațional românesc**. Succes – de critică, nu și de public – cu *Hamlet* la Viena, cu Grigore Manolescu în rolul titlular, Aristizza Romanescu (*Ofelia*) și Iancu Petrescu (*Actorul*) – de la a cărui naștere se împlinesc 150 de ani –și *Romeo și Julieta*. Trupei românești i s-a propus continuarea turneului la Berlin, Paris și Londra, dar a fost nevoită să refuze din motive pecuniare.

21 iunie – 75 de ani de la nașterea scenografei **Adriana Leonescu**. Cea mai mare parte a activității sale este legată de Teatrul Mic. Colaborări în câteva țări europene. Semnează scenografia multor piese clasice și moderne. Remarcată de critica de specialitate pentru rezolvările personalizate și înalta cultură teatrală.

Daria DIMIU
Institutul de Istoria Artei „George Oprescu"

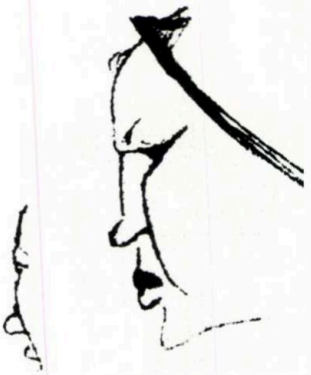
Aristizza ROMANESCU
în rolul *Ofelia din* ***Hamlet*** de Shakespeare

MIHAELA TONITZA IORDACHE • ELIZA PETRĂCHESCU

MIHAELA TONITZA IORDACHE

Un personaj tainic

ELIZA PETRĂCHESCU



GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC

După:

La vorbă cu Vlad MUGUR

Ursit scenei: Mihai POPESCU

El, vizionarul Aureliu MANEA

Revista *TEATRUL AZI* anunță apariția volumului supliment

Un personaj tainic: Eliza PETRĂCHESCU

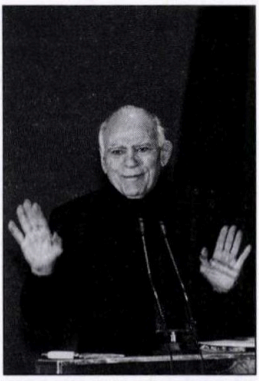
de Mihaela TONITZA-IORDACHE

Comenzile se pot efectua la telefoanele:

666 34 52; 092 45 59 54; 093 34 50 32; 092 45 41 98

Coperta I: *Valeria SECIU*
în *Spirit*
Foto: Florin Biolan

Coperta II: *Liviu CIULEI*
Premiul de excelență
Foto: Florin Biolan



Coperta III: *George BANU și Ion CARAMITRU*
Foto: Florin Biolan

Coperta IV: *Regizoarea SORANA COROAMĂ STANCA*

SUMAR

1 Gala Premiilor UNITER

5 Memoria teatrului: Tony Gheorghiu

16 40 de ani de teatru: Promoția 1961

23 Interviu: Helmuth Stürmer

27 Caravana criticilor la Timișoara și Brăila

49 Uși deschise la U.A.T.C.

53 Teatrul Național din Iași

64 Interviu Yuri Kordonsky

68 Spectacole

116 Cartea de teatru

120 Calendar teatral

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 5–6–7/2001
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4
Tel./Fax: 666 34 52

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:

Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:

Oana BORȘ
Delia VOICU
Irina IONESCU
Ioana ICHIM ANGHEL
Elena MARTONOS
Viorica-Rozalia MATEI

Revistă editată cu sprijinul MINISTERULUI CULTURII și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Florentina RĂDULESCU

Procesare imagine:
Daniel DULGHERU

Tipar:
Compania Națională a Imprimeriilor „CORESI" S.A. București

1 Ștefan Iordache, „Cel mai bun actor" al stagiunii 1999–2000, felicitat de Emilia Popescu

Foto: Florin Biolan

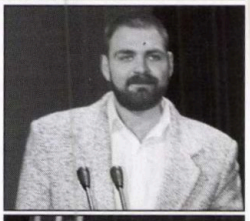
2 Oana Pellea, „Cea mai bună actriță" a stagiunii 1999–2000

Foto: Florin Biolan

3 Alexandru Tocilescu (Premiul pentru „cel mai bun spectacol" al stagiunii 1999–2000)

Foto: Florin Biolan

4/5 **Premiul Criticii:** Mihai Iancu, Theodora Herghelegiu, Antoaneta Zaharia, George Ivașcu, Marius Stănescu, Claudiu Goga, Bógdan Zsolt, Bianca Zurovski, Diana Ruxandra Ion, Alina Moldovan și Cristina Modreanu



6 Marius Chivu (Premiul pentru debut)

Foto: Florin Biolan

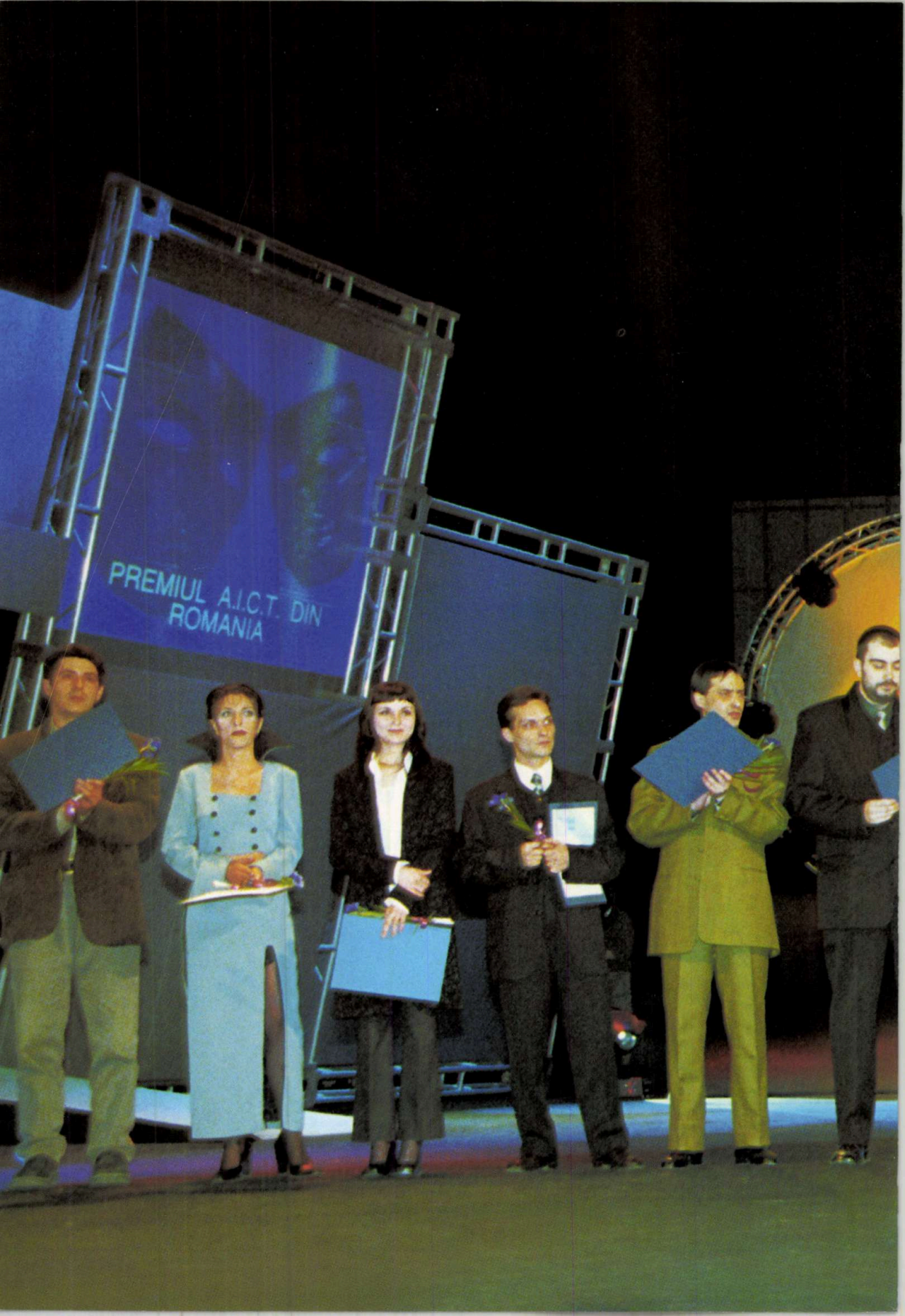
7 Anca Bradu (Premiul pentru regie) felicitată de Ambasadorul Marii Britanii, Richard Ralph

Foto: Florin Biolan

8 Alice Georgescu (Premiul pentru critică teatrală)

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676


PREMIUL A.I.C.T. DIN
ROMANIA

PREMIUL A.I.C.T. BIN
ROMANIA

MURE
TARGU-MURE

T 3818

TEATRUL azi

numărul 8, 9 și 10 / 2001

TEATRUL azi

numărul 8, 9 și 10 / 2001

TOMA CARAGIU, MIHAI PĂLĂDESCU și VIRGIL OGĂȘANU repetau REVIZORUL – 1972

840.654
Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU MUREȘ

Constantin PARASCHIVESCU

Fantasticul Revizorului

La „dosarul spectacolelor interzise" deschis de Ileana Popovici cu *Revizorul* de Gogol în nr. 1/1990 al revistei „Teatrul azi", adăugăm o prețioasă filă: un interviu uitat cu Lucian Pintilie, realizat de Liliana Moldovan la TVR înainte de premieră, în septembrie 1972. Ilustrat cu câteva imagini în care apar actorii costumați, în planuri de ansamblu și individuale. În planurile de ansamblu e o permanentă mișcare, un du-te vino în cerc, în planurile individuale îi distingem pe Mihai Pălădescu, Paul Sava, Mircea Diaconu potrivindu-i lui *Hlestakov* (Virgil Ogășanu) un ditamai joben pe cap.

Ce spune Lucian Pintilie în cele opt minute ale interviului despre viziunea sa? Că un spectacol exprimă *șocul unei lecturi* și în cazul *Revizorului* mai multe elemente l-au făcut să-l treacă în categoria fantasticului, spre deosebire de tradiția care-l situa în cadrul literaturii directe, comune, de analiză socială. Aici analiza răului este hiperbolizată, concentrată amețitor, ca într-un malaxor care îl duce la o candoare paroxistică și o explozie apocaliptică de vid absolut. Fermentul acestui dans amețitor este Hlestakov, amestecul de concret și simbolic. Publicul trebuie să se distreze de această imagine caricaturizată a răului, dar să simtă în același timp un fior tragic. Fantasticul, hiperbolizat aici prin expresia sublimată a răului, prindea contur încă din ferocitatea patimilor din *D-ale carnavalului*, cu șapte ani în urmă, ca să nu mai vorbim de cea a vidului interior din *Proștii sub clar de lună*, de mai înainte, interzis la rândul lui. Și își găsea o expresie supremă de tragic grotesc, care-ți înghețа râsul în suflet, peste câțiva ani, într-un formidabil spectacol, realizat la o televiziune din Iugoslavia, după nuvela lui Cehov *Salonul nr. 6*, din păcate necunoscut la noi. Ca și *Revizorul*, oprit după trei reprezentații, cunoscut doar de vreo câteva sute de inspirați spectatori. La premiera piesei din prima jumătate a secolului trecut, autoritățile țariste au reacționat vehement, propunând chiar deportarea lui Gogol în Siberia. Ce a determinat reacția vehementă a autorităților comuniste la premiera de la Teatrul Bulandra, după mai bine de un secol? Ca și cea de la Moscova, tot atunci? Iritarea produsă de denunțarea sistemului corupt de guvernământ. Acolo s-a simțit vizat Brejnev, aici Ceaușescu. Dar mai ales cei din anturajul lor, care vânau privilegiile.

Observ că prezentarea unor capodopere satirice în termenii unui realism simplu, direct, cu preponderență socială, nu produce întotdeauna efecte virulente. În 1953, *Revizorul* lui Sică Alexandrescu n-a supărat pe nimeni. Ca și *Scrisoarea pierdută* a lui din 1948, sau a lui Liviu Ciulei din 1979. Dar hiperbolizarea parțială a lui Alexandru Tocilescu din 1998 a aceleiași piese a iritat unele elite, și nu numai, iar *Revizorul* lui Pintilie a încrâncenat atunci dregătorii prin esența caricaturală a fantasticului cu care a îndrăznit să rupă o tradiție. La 30 de ani, în 2002, l-ar relua?

La repetiție

Lucian Pintilie și „Revizorul" său – 1972

Liliana MOLDOVAN: *Lucian Pintilie, precum bine știți și dumneavoastră, „Revizorul" de Gogol în gândirea dumneavoastră regizorală este foarte așteptat de public. Aș zice că e momentul să vorbiți despre viitorul dumneavoastră spectacol, despre felul în care ați gândit „Revizorul" pentru spectatorii anului 1972.*

Lucian PINTILIE: Da, e un lucru bine cunoscut, este un lucru absolut elementar, pe care îl știu și începătorii în materie de critică gogoliană, că opera lui Gogol se împarte în două categorii destul de distincte, chiar dacă ele se mai amestecă uneori. E vorba de o categorie a unui nivel de prelucrare a realului, foarte deschis și liber și simplu și direct, în care chiar dacă intervine elementul de mister, el intervine prelucrat după niște tipare, așa, folclorice, de imaginație colectivă, nu subiectivă cum va fi la a doua categorie, și deci misterul se integrează foarte firesc în acest tip de literatură directă. Există o a doua categorie, de literatură nu ermetică, dar care aparține categoriei fantasticului, în care există o altă tensiune a realului, categorie din care fac parte *Mantaua*, *Nasul*... Există foarte multe elemente în *Revizorul* care mă fac pe mine, dintr-un anume act arbitrar care este firesc oricărei adaptări, să îl trec mai mult în această a doua categorie de fantastic. Șocul lecturii

pe care l-am primit, de această natură a fost. Or, un spectacol cred că în primul rând trebuie să exprime șocul unei lecturi. În clipa în care un spectacol este doar interpretarea unei imagini colective, globale, comune, n-are nici un fel de interes. El trebuie să reprezinte un spectacol, după părerea mea... cum au fost spectacolele mele de până acum, mai bune, mai rele, ele reprezentau în primul rând șocul unei asemenea lecturi. De aceea, *Revizorul*, în viziunea mea, este expresia unui șoc de lectură care m-a făcut să trec *Revizorul* dintr-o categorie mai tradițională a literaturii lui directe, deschise, într-o categorie mai... de un mister înalt, de o fascinație a unui mister. Această convingere a mea că Gogol aparține categoriei fantasticului prin această piesă se vede în spectacol. Gogol face în această piesă una dintre cele mai puternice, dacă nu cea mai puternică dacă mă gândesc la Swift, analize ale răului. Răul este în această piesă concentrat, exemplar, hiperbolizat în niște forme paroxistice și foarte decise. El are și o mască socială extrem de precisă care se vede clar în spectacol, anume masca socială istorică a Rusiei țariste din secolul trecut. Ce se întâmplă cu această concentrare de rău? Răul în piesa lui ajunge la asemenea forme de intensitate încât devine de un imens firesc. Ajunge chiar la candoare. Nu se mai poate imagina nimic altceva dincolo de noțiunea răului care este totală și care înghite toate noțiunile posibile și le asimilează. Este cea mai formidabilă concentrare de rău, care se exprimă nemaipomenit de firesc. Acest lucru mi se pare că ține de o categorie a fantasticului. Al doilea lucru foarte important, semnificativ pentru modul în care Gogol analizează și prelucrează răul, este chipul în care el parcă azvârle această substanță a răului într-o mașină centrifugală unde o învârtește amețitor și unde obține un fel de decantare, de sublimare a răului, în așa fel încât la urmă ajunge la o sancțiune aspră, la o explozie a răului printr-un fel de imagini de Apocalips pe care o voi da eu în spectacol și la vidul absolut. La absența timpului. Pentru că limita superioară a răului trebuie să fie vidul absolut. Cum procedează el concret? El îl utilizează pe *Hlestakov*, și eu fac asta și mai mult, ca un personagiu... un amestec de concret și simbolic, în care greutatea cade pe simbolic. El acționează ca un element care agită răul și-l bagă în acest dans amețitor.

L.M.: *Înțeleg că v-ați situat în postura unui critic poate foarte critic, foarte lucid, atunci când ați citit opera lui Gogol și că opera de critică severă și acidă pe care el a făcut-o ați accentuat-o prin mijloacele spectacolului modern și al gândirii dumneavoastră foarte profunde, de altfel, asupra fenomenului teatral.*

L.P.: Eu cred că... asta am crezut-o de mic copil, că primul act de contact cu o operă este actul unui critic care înțelege la un nivel intelectual opera. Șocul se petrece la un nivel abstract și intelectual, iar după aceea trebuie să intervină celălalt aspect firesc, al spectacolului, al vizualizării, al exprimării de ritmuri, de spații.

L.M.: *De fapt, exprimarea unei atitudini.*

L.P.: Da, adică o atitudine care nu face nimic altceva decât s-o continue pe cea critică. De aia am o stimă foarte mare pentru critici. O stimă, o evlavie. Cred că avem critici excepționali în literatura română Și vreau să continui ceea ce spuneam, că un asemenea dans de șocuri duce personagiile până la plesnirea

tuturor corzilor, până la iminența crimei. Și în final, urmărind riguros o indicație a lui Gogol – „toată lumea tabără pe Bobcinski și Dobcinski" –, eu duc această lume, cu corzile interioare plesnite de atâtea șocuri, la nivelul crimei. *Bobcinski* și *Dobcinski*, care sunt cretini inocenți, trebuie să poarte pe umerii lor fragili toată greutatea aceasta cumplită a răului. Și oamenii, într-adevăr, tabără pe ei și sunt gata să-i linșeze. Aici va interveni acea imagine de Apocalips, în care din nou eu urmez o indicație a lui Gogol, anume că toate personagiile devin ca niște stane de piatră, ca niște... intră într-un fel de crispare, cadaverică, așa. Cred că răul trebuie să suporte – care vă repet are o imagine socială foarte precisă – trebuie să suporte această sancțiune absolută. Pentru că limita la care răul există aicea impune o sancțiune de o mare severitate.

L.M.: *Cum ați vrea să înțeleagă cel mai simplu spectator din sală spectacolul dumneavoastră?*

L.P.: Aș vrea să se distreze din plin de această imagine și caricaturală și relaxantă a răului, pentru că răul arătat pe scenă provoacă imediat o distanță și o stare de superioritate, dar, în același timp, să provoace un fior adânc și tragic. Pentru ca să aibă dimensiunea integrală a puterii răului și să realizeze perfect necesitatea morală a sancționări lui.

Interviu transmis de TVR 1, la emisiunea „Scena", în ajunul premierei cu *Revizorul* de Gogol.

Din spectacol

Mariana MIHUȚ
și Silviu
STĂNCULESCU
în
Meșterul Manole
Regia: Alexa Visarion
(1968)

Daniela GHEORGHE

Lucian Blaga: reflecții asupra teatrului

Ceea ce separă compartimentele creației lui Blaga nu poate disimula ceea ce le unește: în poezie și în teatru răzbat ecourile metafizicii sale, după cum în demersurile teoretice identificăm lirismul la nivelul expresiei și construcția metaforică la nivelul conceptual. Operele lui converg către același spațiu spiritual, așezat în orizontul misterului și al tensiunii revelatorii. În acest spațiu, sau măcar în vecinătatea lui, se situează și reflecțiile lui Blaga privind teatrul. Orice tentativă de a le sintetiza este sortită *ab initio* eșecului, dacă nu le încadrăm în ansamblul operei. Într-adevăr ele se subsumează unei viziuni integratoare asupra culturii și existenței umane.

Spre deosebire de alte personalități literare ale vremii, Blaga a scris relativ puțin despre teatru, dar ceea ce a scris poartă o pecete inconfundabilă. Comentariile sale sunt dispersate în studiile de tinerețe (*Filosofia stilului*, 1924; *Fețele unui veac*,1925; *Ferestre colorate*, 1926), în paginile sistemului filosofic (în speță, în *Trilogia culturii* și *Trilogia valorilor*), precum și în publicistică. Puse cap la cap, aceste comentarii trădează preferința apăsată pentru un teatru esențializat, apt să surprindă marile elanuri spirituale ale ființei umane. Preferință lesne explicabilă, dacă ne gândim că, în concepția lui Blaga, „omul deplin" trăiește nu numai în imediat, ci și în orizontul misterului, pe care tinde să-l dezvăluie într-un perpetuu efort de cunoaștere și creație. Produs al unei mutații ontologice, „omul deplin" este creator de cultură, deținând o poziție singulară în univers („exodul din cultură ar duce la abolirea umanității ca regn", spunea Blaga). Plăsmuirile culturale – mitice, religioase, științifice sau artistice – nu sunt decât încercări de revelare a tainelor lumii; le diferențiază aria în care se înscriu și natura mijloacelor utilizate. În acest context, poezia dramatică „tinde să reveleze misterele ce poartă semnalmentele acțiunii prezente în plină desfășurare, iar mijloacele ei decurg din posibilitățile de reprezentare și din puterea imediată a cuvântului, având ca centru iradiant persoane vii" (*„Artă și valoare"*, în *Trilogia valorilor*).

Indiscutabil asociată cu destinul creator al omului este matricea stilistică: sumă de categorii abisale situate în inconștientul colectiv, care modelează hotărâtor creația. Stilurile individuale se deosebesc prin elemente periferice; matricea stilistică, însă, ne ancorează în stratul configurațiilor spirituale adânci ale poporului căruia îi aparținem sau ale timpului în care trăim. Între aceste categorii abisale, pe care Blaga le introduce preluând sugestii din Jung, se numără și *năzuința formativă*: concept avansat încă în studiul *Filosofia stilului* și dezvoltat apoi în *Trilogia culturii* (*„Orizont și stil"*). *Individualul*, ca tendință de a se reda unicitatea fenomenului, *tipicul*, ca predilecție pentru reprezentativ, armonios, proporțional, și *absolutul* (sau *stihialul*), ca efort de a surprinde lucrurile dincolo de ordinea mundană, în relația lor cu cosmicul, sunt principalele moduri ale năzuinței formative. Modul individualizant structurează, de pildă, opera lui Shakespeare. Personajele lui, afirmă Blaga, trăiesc o „existență concentrată", o existență „la puterea a doua"; „hiperzelul individualizant" al dramaturgului elisabetan denotă căutarea unui „acces spre transcendență". Modul tipizant definește „întruchipările de humă cerească ale lui Sofocle, Platon sau Praxitel". El se manifestă plenar în tragedia antică, unde redă „sensul tipic, ideal, sporit, al vieții", dar și în tragediile lui Racine sau în dramele clasicizante goetheene (*Orizont și stil*). În fine, aspirația spre absolut, prezentă la orientali sau în mentalitatea europeană, renaște o dată cu arta expresionistă (*Filosofia stilului).*

Referiri mai ample la teatru găsim în studiul *Fețele unui veac*. Sub imperiul aceleiași preocupări pentru stil, Blaga panoramează aici marile curente cristalizate în secolul al XIX-lea și la începutul secolului XX, stabilind cores-

Scenă din ***Meșterul Manole.*** Regia: Alexa Visarion (1968)

pondențe fascinante (chiar dacă uneori forțate) între cultură, știință, istorie. Astfel, voința înfăptuirii, setea de absolut, patosul devenirii universale – proprii *romantismului* – s-ar manifesta deopotrivă în filosofia hegeliană, în arta lui Hugo, Shelley, Delacroix, în geometriile neeuclidiene, în cariera lui Napoleon. *Naturalismul*, care pecetluiește stilistic operele lui Flaubert și Zola, pictura lui Courbert, pozitivismul, darwinismul, avântul științelor naturale, se particularizează prin „oroarea de metafizică", prin înclinația spre observație și experiență, cantonându-se în zona materiei simțurilor. Teatrul naturalist este supus aspru rechizitorului. Blaga ignoră deliberat faptul că naturalismul a apărut, în teatru, ca o reacție la grandilocvența temelor și interpretării romantice, precum și la convenționalismul artei actoricești, impunând în schimb – dincolo de inerentele lui excese – orientarea spre firesc a stilului de joc. Dar, în opinia poetului-filosof, experimentul naturalist se rezumă la a aduce pe scenă „realitatea banală", „oamenii tuturor intereselor meschine", „gestul fără semnificație", el este simplă fotografie a cotidianului, în dezolanta lui platitudine. Se schițează aici un principiu fundamental al gândirii estetice blagiene: arta *nu* este imitație și *nu* trebuie judecată în funcție de apropierea sau distanțarea ei de realitate (această poziție va fi răspicat formulată mai târziu, în *„Geneza metaforei și sensul culturii"* (*Trilogia culturii*), unde Blaga artă că opera de artă nu este un „cosmoid", adică o alcătuire spirituală autonomă, cu legi proprii). *Impresionismul*, unde Blaga integrează și curentul simbolist, se apleacă tot spre natură, dar o natură

Scenă din ***Cruciada copiilor.*** Regia: Victor Ioan Frunză (1992)

în continuă schimbare, inconstantă, fluidă, din care trebuie captată „impresia cea mai fugară și cea mai fragilă". În acest cadru stilistic se înscriu intuiționismul bergsonian, fizica lui Mach, arta vaporoasă a lui Monet, Renoir, Debussy, Verlaine, ori teatrul lui Maeterlinck, în care asistăm la o interiorizare a tragicului, țesut de penumbre. Epoca modernă, inaugurată de Nietzsche, Van Gogh și Strindberg, se eliberează de tirania reproducerii realului și ridică omul pe „plan de esențe", definitorii fiind propensiunea spre elementar și cosmic, Astfel, *noul stil* (în care Blaga include în primul rând expresionismul, dar și abstracționismul sau cubismul) se naște din voința de a transfigura realitatea: tendință comună sculpturii lui Barlach și Brâncuși, fizicii einsteiniene, picturii lui Picasso. Sub aceeași cupolă stilistică se află teatrul nou, antinaturalist, în care se conturează mai multe direcții. Claudel și Werfel spiritualizează arta dramatică, personajele lor trăind „momente de ridicare extatică", „misterioase acte de conversiune", iar conflictul dezlegându-se printr-un „gest spre altă lume". Strindberg și Wedekind scrutează adâncurile firii umane, „animalitatea, vampirul, glasul crud, impersonal, al instinctului". G. Kaiser și, în parte, E. Toller renunță la anecdotică și evocă „demonitatea energiilor dezlănțuite", în „conflicte de *idei-forțe".* Shaw și Pirandello dezvoltă dialogul dialectic, disecând „problematica vieții moderne". Pe scurt, teatrul nou deplasează accentele „de la *detaliu* la *esențial*, de la *concret* la *abstract*, de la *imediat* la *transcendent*, de la *dat* la *problemă".*

Între 1922–1925, scriitorul a semnat cu oarecare regularitate note și cronici

dramatice în cotidianele clujene „Voința" și „Patria"; acestora li se adaugă intervenții sporadice, apărute în „Cuvântul", „Adevărul literar și artistic", „Rampa", ș.a. Unele articole tratează chestiuni de politică repertorială, problema subvențiilor, strategia promovării valorilor teatrale românești în Ardeal. În altele, sunt conspectate spectacole, este omagiat câte un artist, sunt anunțate și comentate diverse turnee. Blaga nu-și dezminte însă nici în publicistică vocația discursului bine articulat; el nu se limitează la simpla contemplare a creației scenice, ci o „citește" printr-o grilă foarte personală, observațiile sale atestând o remarcabilă consecvență ideatică. De câte ori se ivește prilejul, scriitorul pledează pentru un teatru „de simplificare extremă, de viziune, de idee și de gesturi extatice" și afirmă: „teatrul nou cere desigur și o înscenare nouă. Și joc nou. Linii reduse ca și sufletul: la esențial." Este subliniată aici necesitatea stilizării limbajului scenic: ideea care circulă frecvent în epocă și pe care au aplicat-o, într-un mod sau altul, regizorii și actorii importanți. Cât îl privește, Blaga își declară iar preferința pentru montările de coloratură expresionistă, salutând activitatea desfășurată de regizorul german Karl Heinz Martin în cadrul Companiei Bulandra. Dintre actorii români, Marioara Voiculescu îl cucerește prin temperamentul ei frenetic și senzualitatea explozivă, puse în valoare mai ales în spectacolul cu *Salomeea* de Oscar Wilde, dar și în *Nora* de Ibsen sau *Hoțul* de Bernstein. Va mai scrie, entuziast, despre reușitele turnee întreprinse la Cluj de Naționalul bucureștean, sub conducerea unor actori de frunte, ca Aristide Demetriade sau Nicolae Soreanu. În schimb, portretul consacrat lui Nottara, la aniversarea a 50 de ani de activitate scenică, este mai degrabă un elogiu convențional. Dintre artiștii străini, aflați în turnee la noi, îl fascinează Alexander Moissi, cu toate că „jocul dramatic naturalist își ajunge în el apogeul", dar, concede Blaga, interpretarea naturalistă poate încă servi ca model acelor actori români car nu s-au debarasat de patosul declamator romantic. Totuși, autorul lui Zamolxe respinge tot ceea ce apropie teatrul de natură, pe de o parte, și tot ceea ce ține în arta scenică de „meșteșug", pe de altă parte. Moartea lui H. Bataille, autor bulevardier de succes, îi prilejuiește acide observații privind teatrul menit divertismentului de o seară. Asemenea întregii sale generații, Blaga trăiește sentimentul că, în lumea ivită din convulsiile primului război mondial, se impune o radicală reordonare a priorităților și valorilor. Zbuciumata istorie europeană a ultimilor ani se arătase guvernată de „*inevitabilul* tragic, irațional, apolitic și de neînțeles"; climatul spiritual apărut în urma războiului poate favoriza, crede Blaga, resuscitarea unui tragic de „perspective metafizice", care, precum teatrul vechilor greci, să redea puterea și taina fatalității.

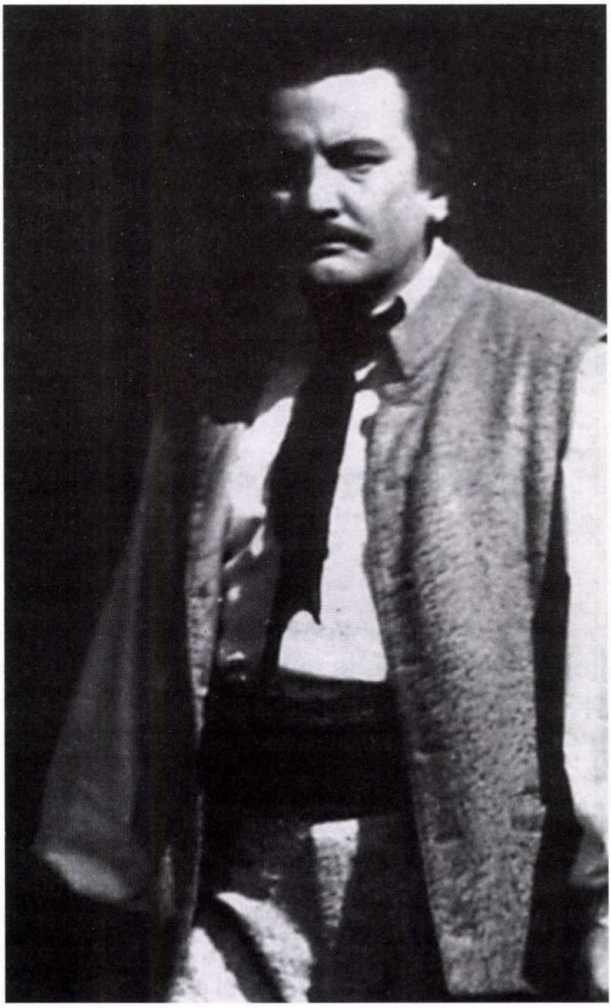
Preferințele lui Blaga pentru un teatru de deschidere poetică și simbolică îl face, din capul locului, puțin receptiv la comediografie. Acest lucru nu-l împiedică, totuși, să nutrească o profundă admirație pentru Caragiale. Spre deosebire de Eugen Lovinescu, care se temea de perisabilitatea creației caragialiene, Blaga intuiește, corect, că autorul *Scrisorii pierdute* nu a fixat tipuri umane și stări sociale trecătoare;

dimpotrivă, suntem legați prin *atavism* de personajele lui. Mai târziu, în *Spațiul mioritic* (*Trilogia culturii*), Blaga va vorbi despre complexitatea personalității și a operei lui Caragiale, în care intră „spiritul epigramatic" de sorginte sudică, peninsulară, vocația satirei lucide, influența franceză prezentă în piese, pasiunea pentru muzica germană, „atmosfera locală aproape baladescă" din povestiri. De altminteri, Blaga l-a văzut pe Caragiale în postura unui ambasador al culturii românești, ale cărui opere se cereau grabnic traduse.

Când citește sau asistă la reprezentarea unui text dramatic, Blaga își focalizează atenția asupra elementelor care corespund propriei sensibilități. La Grillparzer, remarcă „tragicul conflictelor interioare"; la Gerhart Hauptmann, deși acesta s-a afirmat cu drame sociale naturaliste, descoperă fibra poetică vestitoare a „noului misticism"; la Maeterlinck îl frapează simțul lucrurilor ireale și „grația divină", similară cu „credința sfinților medievali". În Oscar Wilde vede un artist al „demoniei perverse" („Patria", 27 decembrie 1922), pe Mihail Sorbul îl apreciază fiindcă a știut să capteze, în *Patima roșie*, „ceva din necesitatea de neînlăturat a fatalității". În realismul lui Gorki, identifică o anumită „ardoare romantică", redarea vieții în „veșnica ei mișcare creatoare". Autorul pe care îl evocă frecvent este Strindberg: artistul „cel mai chinuit de dizarmonia veacului", un „arhanghel revoltat", iar noua perspectivă adusă de Strindberg, în gândirea speculativă modernă și în artă, face obiectul câte unui substanțial capitol din volumele *Fenomenul originar* (1925) și *Ferestre colorate* (1926).

Blaga crede cu tărie că actul teatral trebuie să se nască dintr-o descătușare a energiilor vitale, din poezia tragică a destinului uman, din efortul de a revela misterul existenței.

Ovidiu Iuliu MOLDOVAN în ***Avram Iancu***
Regia: Horea Popescu (1991)



Delia VOICU

Montréal, joi, 31 mai:

Întâlnire cu Ariane Mnouchkine

la Festivalul de Teatru al Americilor

Sub ochii publicului venit să vadă și să cunoască o mare artistă și o importantă trupă de teatru s-a construit, uimitor de simplu, scenariul unui spectacol fermecător. Punctul de pornire a fost proiecția filmului *Au Soleil, même la nuit*, creat de Eric Darmon și Catherine Vilpoux, în timpul repetițiilor la *Tartuffe*, un film ce ilustrează drumul complicat și lung în căutarea personajelor – scene de antrenament, încercări, descoperiri. S-au impregnat în memorie imagini cu chipurile actorilor urmărind secvențe cu ratări din sport: mari campioni care cad, se împiedică, se lovesc, dar se ridică imediat, pentru a continua. Performanța se plătește scump, dar poate fi atinsă. Am auzit-o pe Ariane Mnouchkine repetând, obsesiv, în acea peliculă-document, dar și în discuțiile care i-au urmat, trei cuvinte simbolice: *credință, iubire, speranță*...

Împreună cu actorii din spectacolul *Henric IV*

Reveneau frecvent, ca o formulă magică. Fascinantă, prin vraja pe care o răspândește, convingătoare, prin fermitatea răspunsurilor, impresionantă prin căldura cu care se adresează, ea creează totodată condițiile unui dialog dezinhibat și sincer. Își pune interlocutorul pe o undă benefică de comunicare, înălțându-l intelectual și uman. Este metoda pe care o practică și cu membrii trupei. O sală întreagă a trăit emoții puternice, de nestăpânit, când unul dintre ei – Sava Lolov – încercând să vorbească despre dragostea de teatru și despre imaculata ei umanitate, s-a poticnit în lacrimi. Iar Ariane Mnouchkine, cea capabilă să inspire astfel de sentimente, i-a primit declarația de iubire cu stăpânirea marilor actrițe... M-am întrebat atunci ce se întâmplă cu actorii pe care i-a șlefuit până la o asemenea strălucire, cum își vor găsi locul după ce se vor putea desprinde. Și am aflat răspunsul: îi trimite în lume, ca pe apostoli, să răspândească aceste virtuți. *Să creadă, să iubească, să spere.* Să se re-întâlnească sub cupola Soarelui, să-l vadă de pretutindeni, să-i călăuzească mereu. Să fie purtători de lumină.

Întrebările ce urmează aparțin spectatorilor. Alături de **Ariane Mnouchkine** se află: **Jean-Jacques Lemêtre** (muzicianul trupei – interpret, compozitor și artizan), **Duccio Bellugi, Sava Lolov, Renata Ramos, Martial Jacques, Jean-Charles Maricot** și **Vincent Mangado** (actori ai trupei). Amfitrioană este **Josette Féral**, profesor la UQAM (Université du Québec à Montréal), autoarea volumului *Dresser un monument à l'éphémère. Rencontres avec Ariane Mnouchkine.*

Josette FÉRAL: Compania lui Ariane Mnouchkine a explorat, în cei 37 de ani care au trecut de la înființarea sa, texte de Maxim Gorki, Théophile Gautier, Arnold Wesker, Klaus Mann. A montat opere dramatice majore: Eschil, Euripide, Shakespeare, Molière. Eroii antici greci, împărații asiatici, personajele shakespeareene sunt foarte aproape de noi. Reflectarea istoriei și lucrul cu interpretul sunt caracteristicile, poate cele mai importante, ce definesc creația acestei trupe. Ariane a spus, de nenumărate ori, că actorul este în centrul preocupărilor ei. Că totul începe și se întoarce la el. Că arta interpretării trebuie mereu redescoperită, mereu reinventată. Uneori, ți se pare că ai găsit-o și, brusc, dispare din nou. Trebuie s-o cauți permanent, ca ea să fie prezentă în inima producției teatrale. [...]

În ultimul dumneavoastră spectacol – „Tambours sur la digue" – actorul, devenit marionetă, se apropie de idealul estetic al lui Craig. Cum s-a impus în montare această soluție?

Ariane MNOUCHKINE: Caut mereu să îndepărtez actorii de ceea ce numim „realism". Rolul regizorului e ca, înainte de a da idei, să dea instrumente. Uneori mă înșel și le retrag. De data aceasta, metoda a funcționat. Pentru *Tambours sur la digue*, am ales ca instrument marioneta, care a rămas în spectacol și în continuare, aducând cu sine tot ce îi e specific: ea nu admite nimic inutil în juru-i. Totul devine esență, metaforă, poezie pură.

E o modă ca în creații să fie aduse elemente orientale. Putem înțelege cu adevărat tehnicile unei alte lumi, fără să aparținem culturii care le-a generat?

Ariane MNOUCHKINE: Tehnica se poate observa și deprinde, indiferent de unde vine. Tehnica nu e o problemă genetică. Nu știu cât de frecvent folosesc elemente orientale artiștii din Canada. Europa rămâne, după părerea mea, la acest capitol, destul de etnocentristă. Iar atunci când influențe din alte culturi s-au petrecut la noi, fie în muzică – dacă ne gândim la Debussy, la Ravel, fie în pictură – dacă ne gândim la Picasso, cred că n-a fost rău. Nu știu dacă pentru a te emoționa un gest trebuie să fii cunoscător de sanscrită sau filosof chinez. O altă cultură nu poate fi înțeleasă deplin, pentru că există, bineînțeles, și frontiere opace. Pe mine mă interesează să înțeleg jocul, arta interpretului, de indiferent unde. Să înțeleg ce înseamnă să fii actor. Ce e actorul? Cred că e omul care are curajul, copilăria, umilința de a coborî adânc în suflet, apoi de a reveni la suprafață, pentru a pune în formă o pasiune. E căutarea unor simptome vizibile, de recunoscut, ale unei boli sufletești. Actorii orientali – fie ei chinezi, japonezi, balinezi sau indieni – când sunt mari actori reușesc să urmeze acest drum, fără să cadă în exterioritate, exteriorizând adevărul, prin punerea lui în formă, în ritm. Când un actor occidental mă emoționează, este vorba tot de putința lui de a surprinde un simptom. Pentru că aceste „boli" sunt universale. Nu înțeleg de ce trebuie să închidem granițele între noi.

În spectacolul dumneavoastră, personajele-marionetă vorbesc. Nu trebuia ca această funcție să aparțină actorilor care le conduc?

Ariane MNOUCHKINE: Textul este scris, cum o spune și subtitlul „sub formă de piesă veche pentru marionete, jucată de actori". E ceea ce am făcut și noi.

Putea vorbi, în locul lor, absolut oricine. Chiar am încercat alte variante și toate au fost interesante. Vorbea, la un moment dat, o actriță pentru toți. I-am întrebat dacă asta nu-i frustrează și mi-au spus că nu, că simt ca și cum ar vorbi ei înșiși.

Vă interesează, din Orient, și textele dramatice?

Ariane MNOUCHKINE: Cu textele, e altceva. Marile piese sunt cele de la noi. Sunt câteva scrieri mari și în Orient, în China, de exemplu.

Cum îi construiți pe actori?

Ariane MNOUCHKINE: Nu-i fabric. Se nasc așa. Vin la diverse faze. De ce au nevoie? De timp, de spațiu, de o privire. Au nevoie de cineva care să-i creadă. Dar să nu-i credeți când mint! „Credibilitatea" e comoara lor. Și a mea. Cine nu-i crede, fie că are actori proști, fie, e el, regizor prost. Primul lucru e să-i crezi, să-i iubești. Dar să reziști!

Ce diferență e, pentru actori, între marionetă și manipulator?

Ariane MNOUCHKINE: Să răspundă ei!

Duccio BELLUGI: Faptul că sunt mânuit e un detaliu. Marioneta și cel care o mânuiește sunt un întreg, o respirație unică, o ființă cu două suflete. Pe undeva, o adevărată himeră. Dar acest suflet dublu e și o mare salvare. Când unul obosește, efortul e preluat de celălalt. E un transfer permanent de energie. Sunt și actrițe pe post de mânuitor și ele imprimă feminitate personajului pe care îl creează împreună cu partenerul lor. Eu formez echipă cu Vincent Magado. Cred că simțim la fel.

Vincent MAGADO: Totuși, diferențe există. Eu percep totul prin intermediul lui Duccio. Nu-l privesc decât pe el. Am contact cu scena numai prin marionetă.

Duccio BELLUGI: Și ea are un câmp vizual restrâns. Apar indicații ale mânuitorului, impulsuri. Poate interveni orice. Deși există o schemă precisă, studiată, avem și libertatea reacției. Mânuitorul, însă, dă iluzia că el conduce.

Vincent MAGADO: E numai o iluzie... Depindem, în mod egal, unul de celălalt. Suntem două jumătăți exacte, deși rămânem, mereu, într-un mister. Personajul presupune o dedublare perfectă, o senzație stranie...

Sava LOLOV: Și subtilă. Trecerea de la unul la celălalt e aproape senzuală. În primele săptămâni de repetiții, Ariane ne-a pus să ne îmbrăcăm în negru și să improvizăm ca și cum am avea o marionetă. Ea apărea, imaginar, o vedeai. Ne foloseam imaginația și descoperirile erau spectaculoase. La fel, și trăirile. Uneori, atingeam starea de zbor. Cred că așa e când zbori.

Ariane MNOUCHKINE: S-au făcut multe exerciții. Între ei, e întotdeauna un „joc". Ei interpretează niște roluri. E și plăcere, și deghizare. Rolurile se completează și, uneori, se confundă. Mânuitorii sunt actori, nu ridicători de greutăți, nu recuziteri. Ei știu că păpușa, chiar cea din lemn sau din carton, are un suflet și o tratează ca pe un om. Mai mult, ea e creată pentru cel care o manipulează. Când păpușa este un om în carne și oase, raporturile sunt și mai profunde. Marioneta e un om adevărat, care răspunde, prin trăiri, partenerului său și găsește drumul direct către public. Spectatorii au nevoie să înțeleagă. Pentru asta, trebuie să le vorbești clar. Bergman spunea că nu poate avea

încredere decât în propriile lui emoții. Eu am încredere în emoția pe care aceste „personaje cu suflet dublu" o pot transmite.

O altă performanță a actorilor este felul în care își folosesc vocea. L-aș întreba pe Jean-Jacques, cum îi pregătește?

Jean-Jacques LEMÊTRE: Vocea, în *Tambours sur la digue,* e la granița dintre rostire și cânt – un spațiu restrâns, care cere o tehnică vocală specială. Glasul transpune personajul. Sunt momente, în spectacol, în care vocile și instrumentele sunt acordate, ca într-o orchestră. Tonul e preluat de toți. Pornim de la acest unison și revenim la el, cum am spus, în anumite momente. Am grijă ca în timpul fluctuațiilor care apar pe parcurs, să urc sau să cobor, în funcție de tendințele lor, sau să îi fac să revină la tonalitatea corectă.

Creațiile dumneavoastră au mereu un spirit aparte. Cum îl întrețineți? De unde începeți? Cum puteți s-o luați mereu, de la început?

Ariane MNOUCHKINE: Acum sunt într-o fază... nu foarte confortabilă. Sigur că totul pornește din iubire. Iubesc. Uneori, mă abțin... Uneori, mă întreb dacă mai vreau teatru, dacă o să-mi revină pofta, inspirația. Uneori, e o criză, mai ales după ce se încheie circuitul unui spectacol bun. Și ne regăsim, mereu, în fața unui deșert splendid. Am în față, de câte ori începem, un teren gol. Terenul liber al începutului... Îi chem pe actori în acest deșert. În prima zi, ei calcă pe o scenă goală. Nu le las nimic, înlătur totul din calea lor. Pornim pe o zăpadă neatinsă, pe un cer fără nori, pe un covor necălcat. Dar un gol matricial, fertil. Sper să pot reîncepe mereu. Jean-Jacques e în trupă de 27 de ani. Enorm! Cum au trecut? Cum ne-am întâlnit?

Jean-Jacques LEMÊTRE: Totul a pornit de la o greșeală. Am venit ca hamal și ei m-au oprit pe scenă. De fapt, locul meu e într-un colț al scenei. Sunt un fel de dirijor, dar și interpret. Mă țin după actori, adaptez muzica, în funcție de ei.

O întrebare pentru actori: de ce ați venit în trupă? Și de ce ați rămas? Cu Ariane vă înțelegeți bine?

Duccio BELLUGI: Am venit la *Théâtre du Soleil* acum 14 ani. Am văzut ce făceau ei atunci, am înțeles diferența dintre ei și alții.

Și care e diferența?

Duccio BELLUGI: De exemplu, timpul de lucru. În general, spectacolele se fac în șase-șapte săptămâni. În intervalul ăsta, noi abia alegem piesa. De ce-am rămas? Pentru că nu mai pot să plec. Toată lumea vorbește că Ariane e o ființă îngrozitoare. E adevărat! Dar e groaznică, în primul rând, cu ea însăși. Ziua întreagă înseamnă muncă. E un maraton.

Jean-Jacques LEMÊTRE: Eu văd totul de pe margine: muncă, exigență, umilință.

Sava LOLOV: N-am întâlnit un om mai capabil să spere decât Ariane. Iubește teatrul cu tot sufletul. Are o energie, uneori, monstruoasă. Îmi amintesc de primul meu stagiu: când „pâlpâia teatrul", când apărea cea

mai mică flacără, o proteja, cum n-am mai văzut pe nimeni s-o facă. Fixează bine actorul. Așteaptă. Cineva se pregătește după cortină. E foarte atentă. „Espérons!". Se întoarce. Știți spatele ei, puțin înconvoiat. Apoi, aproape terifiantă: „Es-pé-rons!". Îndrăznește cineva să nu spere?... Și când flacăra aceasta se ivește, o apără ca o leoaică. O protejează ca pe un pui al ei. Citisem, la un moment dat, minunata frază a lui Picasso: „Pictura e mai puternică decât mine. Face din mine ce vrea ea". M-am gândit la Ariane. Știam că și în sufletul ei de fetiță există acest sentiment....

Ariane MNOUCHKINE: N-are rost să faci teatru dacă nu crezi, cu adevărat, că e mai puternic ca tine. Cum să faci teatru, fără acest sentiment? Să faci teatru nu înseamnă să-l produci – ce termen oribil! –, ci să-l trăiești, într-o trupă. Cred că o trupă de teatru e una dintre ultimele mari aventuri ale lumii. Seamănă cu aventura de a porni într-o barcă, spre noi continente, ca în secolul al XV-lea, sau al XVI-lea. E același lucru. E aceeași dorință, de a merge până la capăt. Sunt aceleași riscuri. Te poți îneca, îți e teamă, te revolți, îți vine să-l arunci pe

Pregătire pentru spectacolul *Henric IV*

Foto: Martine Franck

căpitan în apă. E ceva înfricoșător în exigențele unei trupe, așa cum era și pentru Marco Polo, Vasco da Gama, Cristofor Columb. Au plecat să descopere un continent, și au descoperit un altul. S-au pus în pericol, dar n-au trăit degeaba. Sunt momente când vreau să renunț, când vreau alte peisaje. Dar de nevoia de a trăi cu adevărat nu mă pot lipsi. Le transmit această dorință și actorilor mei. Îi implor să creadă în teatru, să-l iubească, să spere. Să n-asculte ce li se spune de-afară. Să nu se vândă și să nu se simtă vânduți. Să plece, să-și facă propriile companii, să învețe împreună, să se bucure, să muncească. Să creadă, să iubească, să spere. Timpul îmi întărește această convingere. Cred în salvarea prin aceste cuiburi de rezistență. Cred!...

Ce pot să fac, ca actriță, când trebuie să-mi pregătesc rolul în șase săptămâni? Ce sfat îmi dați?

Ariane MNOUCHKINE: Să încerci să-i faci personajului puțin loc. Să-l lași să se desfășoare. Să aștepți, să încerci din nou. Dacă nu apare, să rogi pe cineva să încerce. Să iei ce e bun din încercările lui. Să te lași ajutată. Să-l asculți pe regizor. Dacă ție îți reușește, îl încurajezi și pe el.

Întrebarea mea e de o cu totul altă natură. Cum reușiți să petreceți atâta timp împreună? Cum reușiți, practic, să trăiți împreună?

Ariane MNOUCHKINE: Vedeți, cred că de-asta am rezistat 37 de ani. Pentru că n-am trăit împreună niciodată!

Și totuși, spuneți-mi ceva despre aspectul acesta, despre viața comunitară...

Ariane MNOUCHKINE: Sper că nu vă imaginați că avem un pat mare, în care doarme toată trupa! Deși, dacă mă gândesc bine, am vrut, cândva să trăim toți, la o stână, în Ardennes. Am delirat complet. Dar era serios! Nebunia asta a durat destul de mult, vreo șapte luni, am impresia. Și-apoi, ne-am gândit că, în fond, ce-avem noi cu oile? Ei, atunci când am abandonat ideea cu stâna, am abandonat și ideea cu viața comunitară. Petrecem, e-adevărat, 16, uneori, chiar 18 ore pe zi, împreună. Se întâmplă să mai dormim în teatru, dar am scăpat de microbul anului '68.

O condiție pentru admiterea în trupă e, înțeleg, să fii disponibil. Pentru ce perioadă?

Ariane MNOUCHKINE: Greu de apreciat. Jean-Jacques e disponibil de 27 de ani!

Să revenim la întrebările concrete!

Ariane MNOUCHKINE: Cu Jean-Jacques, e concret!... Ne-ar fi greu fără el. Când nu e cu noi, nu e bine. Are locul lui. Ne supără când ne umple scena cu jucăriile lui, când n-avem loc de instrumente, dar nu putem fără el.

Credeți că rădăcinile fiecăruia, locul de unde provine, transpar în creație?

Ariane MNOUCHKINE: Da. Eu sunt franțuzoaică, dar tatăl meu a fost rus. Cu siguranță că port în mine ceva din spiritul slav. Nici Jean-Jacques nu e chiar francez!

Jean-Jacques LEMÊTRE: Eu sunt breton. Pe jumătate.

Ariane MNOUCHKINE: Nu râdeți! De data asta, nu glumește!

Jean-Jacques LEMÊTRE: Cealaltă jumătate, țigan.

Ariane MNOUCHKINE: E un mit... Dar eu sunt franțuzoaică.

Jean-Jacques LEMÊTRE: Și eu sunt francez. Dar numai dacă mă vedeți din spate!

Cum au reușit actorii să învețe, atât de bine, să cânte la tobe?

Ariane MNOUCHKINE: A fost foarte ușor. Le-a plăcut la nebunie. Le-am adus un maestru coreean. Când mă supărau cu ceva, le spuneam că renunțăm, în ziua respectivă, la tobe. Făceau crize, se aruncau pe jos, ca niște copii. Orice, numai să-i las la tobe.

Cum se poate ajunge în trupă? Când e stagiul următor?

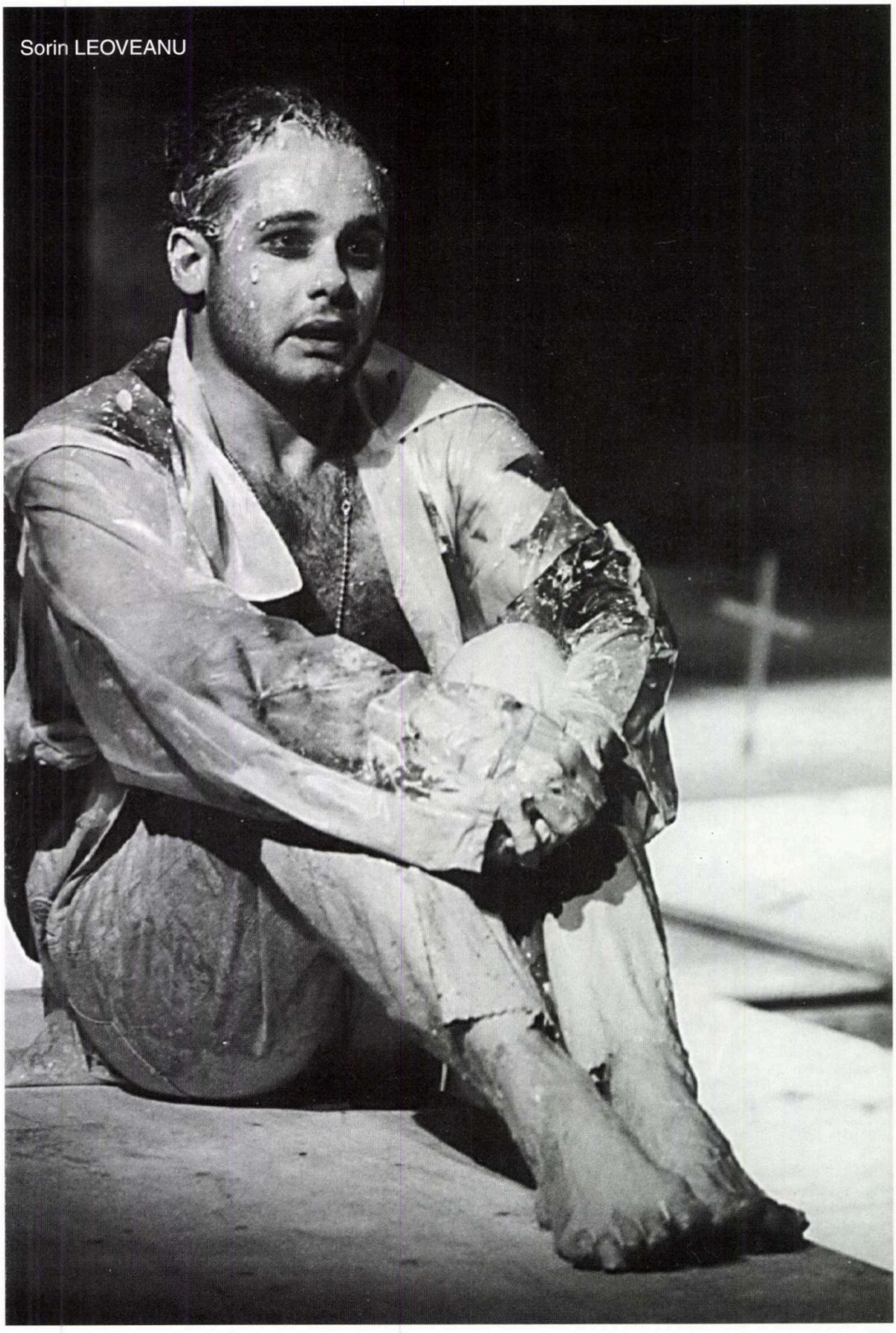
Ariane MNOUCHKINE: Nu știu când va fi, iar de ajuns e, pentru toți, la fel: ne scrieți că vreți să veniți, ne lăsați adresa și telefonul și noi vă anunțăm cu o lună și jumătate înainte. Anunțăm absolut pe toată lumea.

Ce vreți să faceți mai departe?

Ariane MNOUCHKINE: Nu știu. Nu ne-am gândit. Va urma deșertul. Și, sper, o altă oază, o altă aventură. Și, sper, o nouă recompensă... Cea mai mare bucurie este să văd emoția în ochii spectatorilor. Când văd lacrimi în ochii lor, mă simt răsplătită. Atunci îmi spun și eu, ca și Cancelarul din piesă: „Oamenii ăștia sunt fericiți. Numai ei știu secretul. *Vegheați-i pe cei ce dorm.* Un sentiment de necuprins“...

Foto:
Martine Franck

„Es-pé-rons!“.


Sorin LEOVEANU

Despre Hamlet 2001 cu VLAD MUGUR

Roxana CROITORU: *Meștere Vlad Mugur, în cariera unui regizor, ca și în cea a unui pictor, revin în timp teme majore care se cer dezvoltate, reinterpretate. Prin ce se leagă „Hamlet"-ul începutului de mileniu trei de „Hamlet"-ul craiovean al anilor 50 și de cel început în 1971, tot la Cluj?*

Vlad MUGUR: În primul rând dacă ceva s-ar fi legat de primul „Hamlet" făcut de mine, n-aș mai fi montat spectacolul. Din „Hamlet" început acum nu mai știu câți ani, ai spus mata, la Cluj, probabil în 1971 („Hamlet" care a fost interzis în timpul repetițiilor), a rămas o singură idee, dar nu atât de pregnantă ca pe vremea aceea. Atunci mă gândeam la un conflict teribil la granița între normalitate și anormalitate, între nebunie și normalitate, lucru care m-a făcut pe vremea aceea să studiez piesa și în casele psihiatrice. Acest lucru (conflict) a mai rămas pe alocuri, pentru că eu cred că el există, dar nu a mai constituit preocuparea mea centrală.

R.C.: *De ce ați pus totuși „Hamlet"?*

V.M.: De ce am pus „Hamlet" mi-e foarte greu să vă răspund. Cred că fără nici un motiv filosofic, fără nici un motiv de concepție, care mă și interesează din ce în ce mai puțin în teatru. M-a interesat fenomenul teatral al celei mai celebre piese scrise vreodată pe acest glob și în orice caz socotită cea mai celebră, dovadă că titlului i se aplică adjective ca „hamletian" ș.a., și mai este și un fel de atâtare, de provocare a acestui fenomen pentru orice om de teatru, cred.

R.C.: *S-a spus adesea că „Hamlet" este o piesă prost construită...*

V.M.: Eliot spunea că e o piesă prost construită. Pe undeva așa și este, pentru că e foarte stufoasă, poți să te pierzi în ea. Probabil că și Shakespeare s-a pierdut în ea când a scris-o, din plăcerea de a-ți exprima toate părerile în legătură cu acest personaj unic, pentru că personajul Hamlet este marea descoperire a lui Shakespeare. Celelalte există la mulți autori și în multe piese, absolut toți: de la Ofelia la Rege, Regină. Îi găsești pe toți în dramaturgia universală. El, Hamlet este personajul ciudat și de aceea romantismul l-a tratat ca pe eroul melancoliei, pe urmă a fost interpretat ca eroul ezitării, pe urmă a venit Laurence Olivier și l-a făcut marele realist și purtător al istoriei ș.a.m.d. Este un personaj foarte ciudat, nu? În jurul lui a împletit Shakespeare această piesă, care s-a încărcat, s-a încărcat. Și părerea mea este că dacă nu reușești să te descarci și să urmărești doar o parte, să alegi partea din piesă care te interesează, intri în capcana unei plictiseli

și a unei încărcături îngrozitoare și ratezi spectacolul. De fapt, poți să-l ratezi oricum pentru că e un spectacol greu și complicat. Deci plăcerea mea, și asta nu mai e în legătură cu *Hamlet,* ci în legătură cu meseria mea în ultimii ani, este să mă eliberez de inutilele încărcături și inutilele metafore, pe care le propune teatrul și pe care le propun parantezele autorilor în text, exceptându-l pe Shakespeare, care nu scrie paranteze decât foarte rar, cu vagi indicații – *se bat în Anglia* sau: *sunt nu știu unde* – și să recurg pe cât se poate (întrebuințez un cuvânt mare, nu știu dacă o să reușesc) la esență, la simplificare. Prefer simplificarea pentru că simplificând cred că valorile devin mai puternice și atunci esența piesei apare așa cum trebuie. Nu știu dacă reușesc și dacă reușim, dar aceasta e ultima mea părere despre teatru: descotorosirea de bancurile artistice.

R.C.: *N-ați căutat nici originalitatea?*

V.M.: Originalitatea de care vorbeați să știți că o caută oricine. Toți am vrea să fim originali, dar, în ultimul timp, nu mă mai preocupă acest lucru. Asta nu înseamnă, Doamne ferește, că sunt sau nu sunt original, asta decid exegeții, criticii. Cred însă că, în actul de creație, nici nu trebuie să *vrei* să fii original. Am trecut, de altfel, la rândul meu, prin influența milaneză. În ultimul timp, însă, m-am eliberat și de influențe, și de obsesia originalității. Nu consider că am mai mult talent acum decât înainte cu 40–50 de ani, când am pus *Unchiul Vania.* Nu-mi mai fac atâtea probleme din ceea ce trebuie să comunic. În ultimii 20 de ani – un deceniu și jumătate, poate – încerc să mă dezlipesc de ceea ce mie mi se pare inutil. Ceea ce mi se pare încărcătură sau în plus. Nu numai în mine. Și în mine și în partea dramaturgică. Am descoperit un fel de miracole, în care fantezia lucrează altfel. Fantezia nu mai e încărcată de balast, de alte lucruri. Fantezia se desfășoară câteodată în mod periculos asupra unor conflicte directe sau fragile. Eu cred că de aici începe. De la puterea de a te detașa de balastul din tine și apoi, ca om de concepție, de balastul pe care îl poți tu descoperi în artă. Aici trebuie văzut câtă dreptate ai... Mie cred că mi-a folosit această simplificare, această purificare.

R.C.: *La acest stil, ce duce la esență prin simplificare, vă răspund actorii pe care i-ați ales? Este o surpriză pentru toată lumea că dumneavoastră lucrați* Hamlet, *nu cu un actor consacrat, ci cu un tânăr, Sorin Leoveanu, pe care l-ați lansat deja în două spectacole la Naționalul din Craiova, dar care la Cluj este încă un necunoscut.*

V.M.: Eu cred că l-a lansat maică-sa, nu l-am lansat eu. Eu am lucrat cu el,mi-a făcut plăcere, am văzut că are talent de la început. Am acest dar de la Dumnezeu să simt cine are talent și cine nu are talent și aici nu mă ascund să spun că e un dar rar și care apare rar. Sigur că mă pot înșela și eu, dar m-am înșelat foarte rar. Am lucrat cu Sorin Leoveanu două roluri la Teatrul Național din Craiova și acum l-am luat în *Hamlet* (n.n.: *Sorin Leoveanu, Luiza Cocora, Elena Ivanca sunt angajați prin concurs la Teatrul Național Cluj-Napoca*). Acum patruzeci de ani, la Craiova, când am pus *Hamlet* cu Gheorghe Cozorici, el avea douăzeci și ceva de ani. Adică eu nu fac diferențe între actori tineri și

actori în vârstă. Nu socotesc că trebuie să lucrez doar cu actori tineri. Mie îmi plac actorii talentați și actorii mari. Dar trebuie să spun că sunt momente în care tinerețea gândului și tinerețea metodei trebuie să apară. De asemenea, tinerețea desfășurării și tinerețea expresiei trebuie să se vadă pe scenă, pentru că altfel spectacolul duce la rateu. Dacă *Hamlet* se joacă cu metodă de teatru, spectacolul nu are nici o șansă. Dacă spectacolul se joacă cu manieră, nu are nici o șansă. Dacă se joacă cu lacrimi puse pe ochișori ca să bucure un public venit să se sensibilizeze, spectacolul nu are nici o șansă. Spectacolul trebuie jucat curat, direct, cu transmisie directă și gândurile pe care vrei să le propui să fie clare. Simplificând – și asta vreau să notați în special – apar rezolvări surprinzătoare chiar din partea autorului. Apar linii foarte puternice pe care nici nu le bănuiești câteodată la lectură. [...] M-am bucurat de o scenă goală care îmi dădea idei în acțiune și nu idei în demonstrație sau idei legate de mobile și de alte forme. Ceea ce nu știu dacă reușesc și ceea ce mi-ar plăcea să reușesc: eu n-am căutat un *Hamlet* extravagant, n-am vrut un *Hamlet* extravagant, pentru că se poate face și așa cu găselnițe, cu efecte (...), am vrut să realizez comedia, comedia care cred eu există în această piesă, care nu e o piesă caldă-dulce. Este o piesă cinică, dar are și comedie.

Roxana CROITORU

(Fragment din interviul cu regizorul Vlad Mugur la finele repetițiilor cu *Hamlet* de W. Shakespeare la Teatrul Național din Cluj)

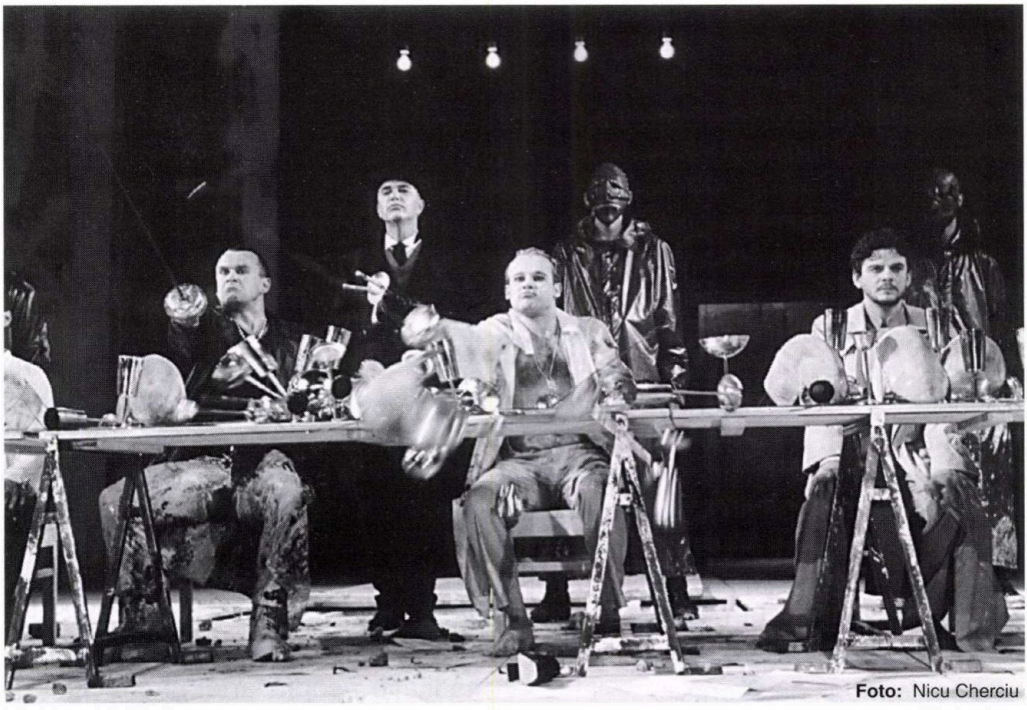


Foto: Nicu Cherciu

VLAD MUGUR, extrem-contemporanul nostru

Când publicul intră, sala e luminată. Scena e și ea luminată. În sală sunt actori, iar pe scenă sunt de asemenea actori cu coli de hârtie în mână. Scena e un șantier cu schele, unelte zidărești, var etc. Actorii se amestecă cu publicul, ținându-și paginile cu rolul la vedere. Primele replici se spun ca la o repetiție, căci actorii se uită pe roluri. Cortina, care ar trebui să despartă simbolic lumea de scenă, e suprimată. Așa începe *Hamletul* lui Vlad Mugur: cu amăgirea că ar fi o repetiție, adică un etern șantier regizoral într-o scenă ce e, la rândul ei, un șantier plin de unelte și var. Căci, nu-i așa?, lumea întreagă e o scenă, iar actorii sîntem noi.

Întregul spectacol al lui Vlad Mugur este scos de sub zodia – convențională – a nobleței răsuflate cu care ne-au obișnuit atâtea montări, de aici și de aiurea. *Hamletul* lui Vlad Mugur e un mare spectacol al morții: al morții urâte, murdare, umede, fără sens. Nu degeaba *Duhul* chiar iese, fumegând și cu veșminte murdare, din mormânt, iar din el curge, la fiecare geamăt, un lichid albicios, care îi maculează și mai tare veșmintele.„Să vină ce n-a fost nicicând!/ Să vină un om din mormânt", versul teribil al lui Celan mi-a venit instantaneu în minte uitându-mă la *Duhul* nevorbitor, dar nu mut – el nu vorbește, el doar scoate un vaiet din gâtlej, vaiet pe care singur fiul i-l înțelege și „traduce" –, care se mișcă, împrăștiindu-și scursorile morții pe scenă.

Spectacolul lui Vlad Mugur ne pune în fața unui decupaj regizoral de o economicitate maximă. Și perfectă. Totul durează doar două ore și patruzeci și cinci de minute, rămânând perfect de înțeles pentru orice spectator, chiar și pentru acela care n-a citit piesa și n-a mai văzut-o niciodată jucată.

Viziunea din care iese acest spectacol este una organică, personală, de o reală originalitate. *Hamletul* lui Vlad Mugur e, așa cum spuneam mai înainte, un mare spectacol al morții și, totodată, o problematizare – cu mijloace pur scenice – a condiției și naturii artei. E un spectacol al morții nu numai pentru că toți mor – ăsta e, la urma urmelor „meritul" lui Shakespeare – ci pentru că Vlad Mugur pune spectacolul în fața morții urâte. *Duhul* care iese fumegând și murdar din mormânt, împrăștiindu-și pe scenă lichidul putrefacției, e, s-o recunoaștem, de un realism izbitor: nu te poți opri să te gândești că, la două luni după moarte, un cadavru – inclusiv cel propriu – zemuiește. Apoi, după secvența teatrului în teatru, *Hamlet* și *Duhul-cadavru* dansează pe scenă un „dans al morții", de fapt, un fel de „bătută", executată în ritmul îndrăcit al loviturilor de ciomege pe lemnul scenei. Moartea – ne spune Vlad Mugur – e un fapt urât și murdar, chiar dacă e inevitabil. Și nici viața nu e chiar frumoasă.

În al doilea rând, spectacolul este o meditație asupra artei și condiției ei.

Dacă spectacolul începe ca o repetiție, ca un șantier regizoral într-o Danemarcă-șantier de construcții, și se transformă în reprezentație propriu-zisă pe nesimțite, în schimb, teatrul în teatru, adică reprezentația *Cursa de șoareci* a actorilor, e montat cu absolută seriozitate, actorii recitându-și rolurile neșarjat, cu gravitate și sentiment; ei sînt puși nu să joace, ci să trăiască. Căci arta, ne spune Vlad Mugur, trebuie să cuprindă, să conțină și să salveze ceea ce este bun și autentic, ceea ce este uman și înalt din viață.

O surpriză a spectacolului a fost pulverizarea celebrului monolog hamletian „A fi sau a nu fi" într-un coral pe care i-l spun lui Hamlet actorii și curtenii, pe un ton firesc, de conversație menită să-l consoleze pentru dilemele sale existențiale. Marea meditație hamletiană asupra morții și vieții se transformă, prin acest artificiu regizoral, într-o problemă a tuturor, căpătând un aer de înțelepciune anonimă și comună: „asta e, nu știm ce e cu moartea și cu viața de apoi, asta e, toți ne temem și toți ne întrebăm, consolează-te că sîntem toți în fața aceleiași spaime, a aceleiași probleme", pare a spune secvența în care actorii și curteniii se rotesc în jurul prințului și îi spun – uneori de pe paginile de rol, semn că nu e doar o învățătură comună, ci una tezaurizată în scris, în artă –, într-o polifonie consolatoare, frânturi din ceea ce la Shakespeare e marele monolog „A fi sau a nu fi".

Spectacolul lui Vlad Mugur este unul extrem-contemporan. Viziunea regizorală, scenografia, costumele, banda sonoră a spectacolului (foarte laconică, de altfel, constând în sunete de șantier, un cântecel de flaut și încă unul-două momente) sunt de azi. Nimic „de epocă", nimic romantic, nimic de demult și de nerecunoscut. Nimic solemn. Ca spectator, vezi obiecte familiare și asiști la trăiri pe care le cunoști: dragoste, gelozie, ură, invidie, remușcări, îndoieli, indecizii, spaime, cupiditate. Urmând detalii din textul shakespearean care au fost escamotate în montările înălțător-romantice ale piesei, Vlad Mugur face un spectacol în care urâțenia, grotescul, derizoriul predomină. Și, în mod paradoxal, ajunge la tragic prin aceste mijloace neortodoxe. Neobișnuite, dar, vai, atât de familiare, căci sunt mediul nostru cotidian de viață. Un tragic al zilelor noastre, un tragic camuflat în grotescul și derizoriul vieții de zi cu zi.

Există, în acest spectacol de mare forță, multe momente foarte puternice: apariția *Duhului*, „dansul morții", monologul „A fi sau a nu fi" transformat în polifonie, duetul *Rege–Hamlet* (când *Tatăl nostru* rostit de *Rege* și intențiile ucigașe ale lui *Hamlet* se suprapun, se amestecă etc.), scena curtării *Ofeliei*, *„Cursa de șoareci"* etc. Este însă și o scenă în care frumusețea și grotescul se îngemănează: scena groparilor: și, oho, pe scenă chiar e un mormânt, umed, ca toate mormintele, acesta plin cu lapte de var și cu cranii-măști, teatral foarte reușite (craniul lui *Yorick* i-ar fi plăcut lui Cioran, căci sare ca o minge); și in acest mormânt se bălăcesc groparii, *Laerte, Hamlet*, *Regina*, într-o enormă murdărie, căci viața și moartea sînt și așa: umede, murdare. În acest mormânt al *Ofeliei, Ofelia* intră: și-apoi

e condusă afară, prin sală – Ruxandra Cesereanu observa, după spectacol, că asta i-a dat senzația că morții suntem noi, cei din sală; ei bine, scena aceasta, în care groparul o conduce, delicat, pe feminina *Ofelia* afară, e de o sfâșietoare frumusețe. Cum frumoasă e și scena duelului, recompusă din spade, măști, replici, în vreme ce duelgiii stau nemișcați la masa grea de pocaluri. Masă ce devine podiumul morții lor și, în final – unul cumplit prin derizoriul său, căci *Fortinbras* e un copil, o marionetă docilă în mâna curtenilor –, podiumul proclamării noului rege.

E uimitor că acest spectacol – ce valorează cât o întreagă bibliotecă filosofică burdușită cu tratate despre moarte și despre artă – a fost realizat la Cluj; căci e un spectacol de mare capitală.

Cu dragoste,

Marta PETREU.

Reprodus după revista „Apostrof"
Anul XII, nr. 7-8 (134-135), 2001

Doina MODOLA

Vămile lui Hamlet

Hamlet de William Shakespeare l-a urmărit pe Vlad Mugur ca o permanentă fascinație de-a lungul întregii cariere. A montat piesa la începuturile sale, în 1958, la Naționalul craiovean, în vremea ofensivei teatralizării, cu o trupă foarte tânără, aceea a „generației de aur": Gheorghe Cozorici, Silvia Popovici, Constantin Rautchi, Amza Pellea. A urmat o sinistră cabală. A pus-o în scenă din nou, în 1971, cu Ion Marinescu, Silvia Popovici, George Motoi, la Teatrul Național din Cluj, unde, în cei șapte ani de directorat a adus anvergura marii arte. Suspendarea repetițiilor după celebrele teze, semnal al reinstaurării terorii în cultură, a contribuit la decizia sa de a emigra. A revenit la Cluj după treizeci de ani, însoțit de echipa de colaboratori de elită, care i-a încununat reîntoarcerea în țară: Helmut Stürmer, Lia Manțoc, Ilona Járro-Varga, alegând *Hamlet* ca rostire de sine la marea ieșire din scenă.

Prințul danez este pentru Vlad Mugur un *alter ego*. Cufundat în căutări, a convertit piesa în loc al exercițiului ființei. Al Teatrului ca mod de a trăi.

Plasând montarea din 2001 în zona unei asceze ostentative și a unui provizorat simbolic, Vlad Mugur și-a asigurat o distanță fertilă față de marea partitură shakespeareană, respingând ferm încărcătura ei de teatralitate aluvionară. S-a deliminat de viziunile politizante, de istorismul abundent, dar și de actualizările precise. Prin vivisecție necruțătoare, a răzbătut spre esența cea mai pură, vibrantă a întâmplării. Din multipla ofertă shakespeareană, a ales să privilegieze subiectul, abordându-l în spirit de frondă și dezbrăcându-l de

podoabe. A rupt-o cu eufoniile îmbelșugate, cu stratul păstos de teatralitate barocă și a estompat formulele celebre. A suprimat și a reordonat scene, comprimând desfășurarea la mai puțin de trei ore. Camuflat în veșminte contemporane, nepretențioase, spectacolul a dezghiocat miezul adânc al dramei, recuperând jocul tremurător, incert al clipei. A degajat dialogul între lumile paralele, între viață și moarte, într-un mod fizic aproape. Fizic și metafizic, în același timp.

A dezgolit adevărul arhetipic al eroului, evadat de mult din lumea ficțiunilor, făptură torturată și dublu al fiecăruia din noi. Printr-un brechtianism *sui generis*, a alungat patetismul, acutizându-i, însă, rece, zbuciumarea. A restrâns deliberările și a accentuat contradicțiile. A convertit trupa în simbol și protagonist. Actori pe scena lumii, interpreții intră în felurite roluri și se prezintă ca actori, punându-ne în față oglinda alterității.

Pe cumpăna subțire a unei metafore nonconformiste, Vlad Mugur a construit un eseu despre viață și despre moarte, despre artă și despre adevăr, despre nou și despre vechi, despre poncif și despre originalitate. În veșnicul șantier al capodoperei, regizorul înalță un eșafodaj mereu perisabil, ca existența însăși. Ispitește spectatorul să producă înțelesuri, să privească *altfel*, discernând noi raporturi și investiri de sens. Concepându-și montarea ca o structură de înglobări revelatoare, a încadrat-o în vechiul topos al *teatrului în teatru*, ca veșnică *repetiție* a unui scenariu fondator. Și-a definit spectacolul, în spațiul utopic unde teatrul este nesfârșită elaborare neastâmpărată, inventivă, *vie* pentru că explorează. E lucru în desfășurare, iar nu sistem finit. Mișcarea, libertatea, accidentul, schimbarea, intră sub harul vieții și al devenirii, ca neîncetată consacrare a viului.

În sala luminată, îmbrăcați în haine de stradă, privindu-ne în ochi cu insistență, actorii Melania Ursu, Anton Tauf, Elena Ivanca, Bogdán Zsolt, Radu Bânzaru, Emanuel Petran, Dan Chiorean – își citesc pe foi eterna partitură, înaintând agale spre tăblia scenei. Nu recitând, ci doar articulând cuvinte. Scena descoperită integral își deconspiră măruntaiele: structuri improvizate, decoruri înjghebate și, despuiat de aura iluziei, „lucrat" la masă, alb, neutru – textul nud. Din sală izbucnește *Hamlet* și se prăvale furtunos în fosă. Nimic sublim, nimic înălțător.

Apoi, lectura e „lovită" de teatru. *Duhul* morții produce comoția generatoare, induce Teatrului viață. Cu tot panașul său de artificii și efecte, sub pasta evidentă de trucuri și grotesc, *Duhul*, mustind de sucuri descompuse, aduce zvonul neființei. Cu fiecare vaiet înghețat – căci vorbe nu se aud – montează drama și lansează tema majoră. Moartea apare ca degradare dezgustătoare a cărnii într-o primă vamă. Apoi, pe măsură ce cuprinde totul, cade treptat în deriziune.

Subminând rostirea poetică și înflăcărarea inspirată, Vlad Mugur a instaurat simplitatea ageră și directețea severă. A vrut un *Hamlet* viu, rebel, polemic și necanonic, proteic și tensionat. Fixându-și o mulțime de cenzuri a îngăduit ideea prin strungi extrem de strâmte, la vedere. Între citat și insolit,

a balansat pe paradox, sfidând tabuuri și riscând temerități. Între simulacru și nebunie, hărțuit pe terenul ambiguu al extremelor și disperării, *Hamlet* declanșează o sumedenie de demascări, într-o lume care, prin factura ei, este a pândei și a iscodirii. Sceptic și prob, măcinat de îndoială, vânează dovezi, examinează fapte, pune la cale înscenări. Ancheta nemiloasă începe și se termină cu sine, fiindcă *Hamlet* urmărește adevărul absolut, izbindu-se necontenit de relativitate, viclenie și mistificare. Nescăpând de vechea înverșunare, își cântărește fiecare imbold și fiecare simțământ, descoperindu-se în permanentă culpă. De lipsă de simțire, insuficiență, inerție. Paralizat de deznădejde și stupoare, își reproșează firea slabă, dar nu se simte îndreptățit să pedepsească, de vreme ce durerea i se istovește în analize și suspiciuni.

Privat de superbele monoloage, distribuite trupei, dialogizate, Sorin Leoveanu – un Vlad Mugur uimitor de tânăr – dezvăluie curat pânda introspectivă și provocarea disperată. Acurateța nesofisticată a întrupării se contopește în aceeași ființă a actorului: eroul, actorul, regizorul, spectatorul, înfăptuind – în contrast cu toate distanțările – misterioasa comuniune tragică.

Cu dăruire totală, concentrat, cu pieptul gol și sufletul în palme, Sorin Leoveanu, ca și *Hamlet*, joacă pe viață și pe moarte. Interogația, bufoneria agresivă, neliniștea, suspiciunea, avântul sincer și dezamăgirea se instituie ca proces și se restructurează neașteptat. Vibrația tensionată, recativitatea acută, crisparea dureroasă, fulgurată, tăcerile încărcate, se îmbină într-o precoce creație de vârf. Distribuția neobișnuit de tânără a spectacolului dezvăluie același adevăr fundamental: oricând omul e prea tânăr pentru a muri. Moartea însăși demonstrează absurditatea existenței, precipitarea o încununează. Hăituitor și hăituit, *Hamlet* își caută suportul de motivații crunte, care să-i justifice cruzimea răzbunării, să-i mobilizeze *fapta*. Încercând zadarnic să-și apere valorile lăuntrice, o îndepărtează pe *Ofelia* și, în loc s-o ferească de năprasnicele întâmplări, o azvârle cu sufletul zdrobit în mecanismul devastator. Pradă ușoară și supusă, folosită de toți, de tată, rege și curteni, traumatizată și agresată în jocul înscenărilor, fata ajunge să-și piardă mintea. Luiza Cocora conferă acestei evoluții o ascuțită implicare temperamentală, în tonul antipoetic, anticalofil, modern în care sălciile pletoase și florile gingașe au fost înlocuite în mizanscenă cu otgoane, bulgări de pământ, găleți.

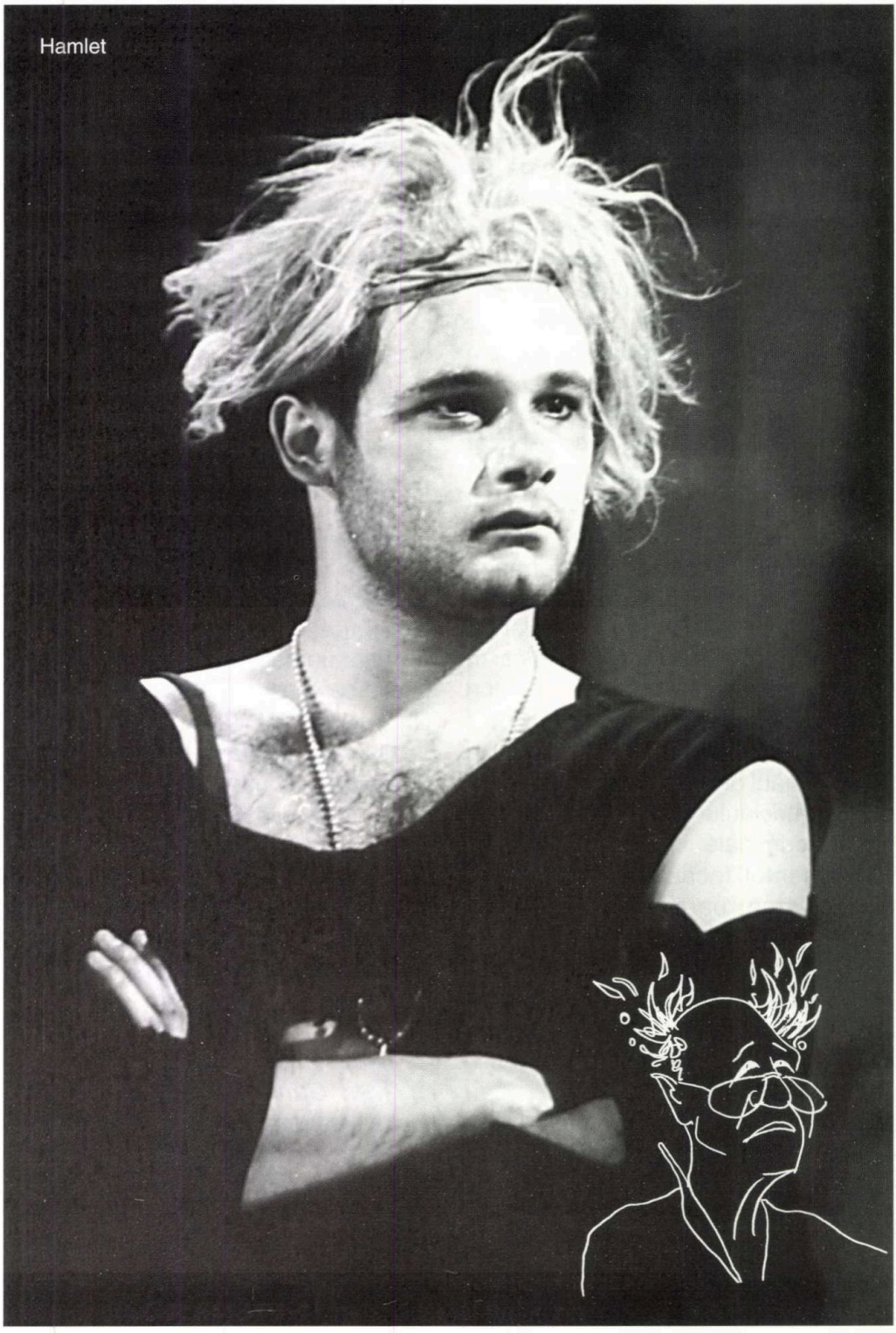
Mai mult decât trădarea tot mai vădită a *Ofeliei*, îl chinuie pe *Hamlet* patima *Reginei*. Fericirea fățișă ce intinează doliul, nesățioasă, atașată vieții dă naștere singurului resort de cruzime spontană a eroului. Imaginea senzualității materne alimentează o reacție de gelozie brutală, echivocă, în care se amestecă dezgustul și înverșunarea urii, răsfrângându-se dur și asupra *Ofeliei*. Doar în iatacul *Gertrudei*, *Hamlet* comite fără ezitare crima, suprimându-l, fără să vrea, nu pe *Rege*, ci pe *Polonius* (un Anton Tauf mobil, burlesc, divers). În versiunea lui

Vlad Mugur, scena aceasta, mult redusă, se produce la începutul dramei. Întreg rechizitoriul prințului, petrecut pe leșul lui *Polonius*, forțează sadic contactul epidermic cu răceala cadavrului și o face pe *Regină* să înțeleagă, prin oroare fizică, păcatul putred ce provoacă cerul. Elena Ivanca izbutește să-i confere *Reginei* o căldură vinovată și o vulnerabilitate răscolită ce îi răpește echilibrul și o împinge în gol. Repede scoasă din uz, învinsă, *Regina* se clatină confuz într-un hățiș ce o depășește. Se declanșează astfel rețeaua conflictelor interioare, alterând relația complice a cuplului incestuos. În această piesă, adesea acuzată că e rău scrisă, mecanismul dramatic funcționează implacabil. Marea demascare din scena *Morții lui Gonzago* (convertită măiestrit, spre invidia lui *Hamlet*, în tiradă, pantomimă, tragedie de actori cu faimă: Melania Ursu, Miriam Cuibus, tânărul Ruslan Bârlea) îl aruncă pe *Rege* în hăul disperării, trezindu-i conștiința fratricidului și accelerând vijelios urzelile criminale.

Momentul focal al spectacolului, marea farsă, pare să fie scena înmormântării. Fredonând un cântecel de petrecere, sau făcând paradă de pedanterie juridică și de filosofie, *Groparii* – Miriam Cuibus și Ruslan Bârlea – marchează cimitirul prin cruci, săpând apoi de zor un loc de veci. Stau la taclale cu defuncții, încondeind și vii și morți, înșiruind tigve grotești, ca niște măști de mucava și câlți. În mâzga fecundă, în lut, totul se amestecă de-a valma. În fermentațiile pământului se digeră, vindecându-se de viață și de trup, măreția și spaima, ticăloșia și identitatea. În capcana mocirloasă a gropii sunt prinși *Laerte* și *Hamlet*, încleștați pe trupul neînsufețit al fetei. Aici e *Cursa de șoareci*, acționată în avalanșă de spiritul distrugerii. În picioare, dezvăluind în protuberanțele pântecului pieirea unui șir întreg de regi, *Ofelia* defunctă balansează ca în transă „Să mori, să dormi? Să dormi, să mori?"). Apoi, condusă de *Gropar* ca de Chiron luntrașul, traversează hipnotic sala, lăsând în urmă agitația vieții și urme vagi de lut.

Fiecare inițiativă defensivă din partea vinovaților e un atac sângeros care strânge lațul și precipită nimicirea. Încolțit, *Claudius* – umanizat de Bogdán Zsolt – după ce a eșuat în câteva încercări de a-l ucide pe *Hamlet*, se va asigura de iscusința de spadasin a lui *Laerte*. Convocat de împăunatul *Osric* (Petre Băcioiu), duelul se consumă static, fără gesturi. Cu privirea țintuită în gol, actorii tragediei cad pe rând pe catafalcul mesei, în zgomot de metale și răsturnări de cupe. Culme a ironiei și relativității, acest măcel ce încheie cercul răzbunării, aruncă Danemarca, fără luptă, în brațele unui copil nevârstnic, marionetă și el a unei vechi răfuieli. Piere un neam, piere o lume, iese victorios absurdul și hazardul.

P.S.: *Când Vlad Mugur a decis ieșirea la rampă tocmai în octombrie, mă întrebam dacă gestul – simbolic, ca tot ce întreprindea – era un târg cu viața sau un exercițiu al morții. Rezervându-și toate rolurile, regizor și învățăcel, Meșterul repeta, mântuit prin teatru, marea întâlnire.*


Hamlet

„De curând, mă-ntorceam plictisit, eu care nu mă plictisesc niciodată, de la Salzburg spre München. Acasă m-am aruncat în fața televizorului. Pe ecran, câteva perechi de tineri în doliu, dansau și cântau în coșciuge, se căsătoreau pe morminte. Dacă tot mă-ntorc mereu, poate mi-a fost dat să și mor la München. Ce frumos ar fi să mor, căsătorindu-mă, dansând cu soția mea pe morminte!"

(22 iunie 2000)

S-a stins în noaptea de 21 spre 22 iulie 2001, așadar, la München.

ET IN BASARABIA EGO...

Constantin PARASCHIVESCU

Niște voci într-o mare tăcere

Chișinău, 29 aprilie 2001. Ora 10... creatori și critici față în față. Titulatură sub care s-a desfășurat și întâlnirea de două zile organizată de Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Chișinău și Secția Română a A.I.C.T., cu vizionarea a trei spectacole. Parcurg lista participanților – 18 din România, 14 din Republica Moldova, plus actorii teatrului.

Înainte de oficialele cuvântări, o surpriză – ni se înmânează volumul *Teatrul Național din Chișinău (1920–1935)*, schiță istorică de Leonid Cemortan. Mă bucur, pentru că aveam de gând să cer o precizare în legătură cu trecutul acestui teatru, despre a cărui inaugurare aveam date diferite; una, consemnată într-o vitrină din hol, cu fotocopia unui articol de ziar din 1920, alta, într-o foaie informativă care ni s-a dat, unde se spune că „actualul Teatru Național «Mihai Eminescu» a fost inaugurat ca Teatru Moldovenesc de Stat în anul 1933 la Tiraspol". 1920 sau 1933? E o confuzie pe care cartea mi-o limpezește, confirmând ceea ce menționează vitrina. „Constituit în 1920 ca Teatru Popular Municipal, susținut și de Ministerul Cultelor și Artelor, cu actori și regizori din Iași, București, Craiova, Chișinău, peste un an este reorganizat în teatru de stat, fiind subvenționat de Ministerul Cultelor și Artelor, căruia îi este direct subordonat" (pag. 241). Dar problema reală și dureroasă a acestui teatru este alta. „O anumită influență neprielnică asupra moralului și activității trupei a avut-o și faptul că pe parcursul anilor nu o dată a fost pusă problema existenței acestui teatru ca atare, pentru ca, în cele din urmă, să fie totuși desființat" (pag. 241–242). Cum volumul se oprește cu relatarea în 1935, ne întoarcem la foaie care specifică: „După sfârșitul celui de-al doilea război mondial, începe o nouă perioadă în activitatea acestui teatru, deja în noua capitală a Țării". Dar, prin ordin ministerial din 31 decembrie 1988, este din nou închis, ca să se redeschidă la 15 ianuarie 1994. O istorie sinuoasă, scrisă cu suferințe pe care numai o carte de *supraviețuire* ar putea-o reda.

În frumoasa sală a teatrului, luminoasă, cu un impresionant candelabru, ornamente aurii și scaune căptușite în roșu, e frig. Jumătate dintre replicile rostite pe scenă nu se înțeleg, acustică proastă. În turneele efectuate la București, Cluj, Craiova, le-am auzit foarte bine, deci nu e o chestiune de dicție deficitară a actorilor. Din 35 de premiere prezentate din 1994 până acum, Teatrul Național n-a primit subvenție pentru nici una. Atunci, cum funcționează? prin supraviețuire, iarăși? Anunțând viitoarele premiere – *Jucătorii* de Gogol și *Opt femei* de Robert Thomas – directorul Vitalie Cărăuș a ținut să aducă la cunoștință că de a doua zi teatrul încetează să mai existe, nemaifiind fonduri pentru salarii. Cineva i-a reproșat asta, socotind că nu e o problemă care privește critica. Dar

cum nu e? Luciditatea și îngrijorarea celui ce știe că n-are cum să-și plătească oamenii, nu e de luat în seamă? A fost o întâlnire protocolară a unei părți din delegația noastră cu ministrul culturii de la Chișinău, în prima zi a vizitei; s-a discutat oare asta? După ecourile bunei impresii, se pare că nu. Ce sfaturi să dai unui colectiv de actori care „joacă cu sfințenie, nu pentru bani", cum spunea un tânăr coleg (Octavian Saiu), ca să mai supraviețuiască? Am văzut în holul teatrului – O, Doamne! – o urnă de sticlă cu o inscripție care îndemna publicul să contribuie cu ceva pentru continuarea unui spectacol *Ivan Turbincă*; trei-patru hârtii de un leu și ceva mărunțiș în cutie. „Luptați pentru drepturi, cu ministerul, cu autoritățile", îi îndemna președinta secției noastre, Ludmila Patlanjoglu. Ceea ce vor face, desigur. Cu eroism – că „e un eroism să mai existe teatrul", cum spunea cu durere directorul.

Sunt multe firme în limba română în Chișinău. Și multe afișe. Dar pe zecile de tarabe cu cărți și reviste de pe stradă, nici una în limba română. Cu tristețe, secretara literară Larisa Turea menționa că „zidul n-a dispărut în mentalitate" acolo, e un mediu „de agresivitate împotriva culturii române" și existența oamenilor de artă și litere din acest segment spiritual e echivalentă cu a „naufragiaților de pe *Titanic* care n-au învățat să înoate nici la a treia generație". Va învăța a patra, care umple sala Teatrului Național acum, cu entuziasmul și curiozitatea tinereții? care iubește și-și admiră actorii? Care aplaudă în picioare, cu strigăte spontane de admirație și mulțumire, la sfârșitul reprezentațiilor? E un semn. O aparență.

Am primit, la încheierea colocviului, două volumașe de buzunar ale unor dramaturgi tineri: Irina Nechit , *Proiectul unei tragedii* și Dumitru Crudu, *Crima sâgeroasă din Stațiunea Violetelor*. Ambele, din colecția „Cântăreața cheală" a editurii ARC, Chișinău. „Un poetastru din orașul nostru, care mătură acum frunzele de pe trotuar", se autodefinește maliții Dumitru Crudu în piesă, unde etalează reale însușiri de viziune și construcție riguroasă, în spiritul unui absurd cultivat de Matei Vișniec. Irina Nechit desface cu volubilitate și fantezie subtilă petalele colorate ale unei povești de iubire actuale, care s-ar putea sfârși tragic, nemeritat, dintr-o floare cu respirația culturii umaniste și luciditatea ascuțită a realității. „M-am născut într-o țară unde oamenii nu trăiesc , ci se descurcă", zice ea (pag.7); „nouă, celor de la Chișinău, ne lipsește *arta conversației*" (pag.8). Ce să -i spun? Că noi avem în exces? „Ai observat cât de repede îmbătrânește populația noastră în ultimii ani?" (pag.34). Eu, noi, nu – în două zile. Dar am reținut afluența de tineri la spectacolele pe care le-am văzut, prospețimea și frumusețea perechilor de pe bulevardul larg cu castani din centrul orașului, seva de autentică artă împărtășită de exemplele dv. de autori dramatici, mi-a plăcut nespus singurul termen neaoș mai ciudat, pe care nu l-am înțeles imediat, din textul Irinei, „însurește", de la „a însuri", a încărunți, l-am echivalat cu *a însura*, și mi-am zis că e un semn, o sămânță de *însoțire*, de regenerare a unei spiritualități românești proaspete și viguroase, pe un sol fertil în profesionalism (remarcat de Natalia Stancu, Ileana Berlogea, Doina Papp, Ludmila Patlanjoglu, Ion Parhon, Carmen Stanciu, Octavian Saiu), în ciuda unui context dificil și ostil. La întrebarea tânărului din piesa Irinei, dacă sticla e pe jumătate goală, sau plină, eu răspund, precum Cassandra ei, că e pe jumătate plină. Chiar dacă asta înseamnă optimism dintr-o „rană îngrozitoare".

Oana BORȘ

Flori pe apa Prutului

Legătura cu lumea teatrală din Republica Moldova pare a fi, în ultimul timp, în destrămare. Vagi ecouri ne mai parvin din când în când: un fragment de imagine surprins de condeiul unui martor întâmplător, o prezență a vreunei trupe basarabene la un festival din țară. Lucru ce se petrece din ce în ce mai rar, însă. Dar, care este starea sistemului teatral? Care sunt nevoile artistice sau materiale? Care sunt speranțele, împlinirile? Există tendințe novatoare în arta teatrală? Înspre ce direcție se îndreaptă dramaturgia? Rămân întrebări la care nu putem răspunde.

Entuziasmul care a marcat legătura dintre cele două universuri ce doreau, în urmă cu un deceniu, să devină părți ale aceluiași întreg (la nivel de sistem, dar și ca unitate spirituală) s-a tocit în timp. Au rămas lumi autonome, cu contacte sporadice. Dacă am căuta vinovați, am găsi, probabil: „starea de tranziție" care ne afectează viața socială, și economică. Ce păcat, totuși, că pe apa Prutului mai plutesc, încă, florile unui pod neterminat...

Nevoia de comunicare, de întreg a rămas, însă. O demonstrează efortul Teatrului Național „Mihai Eminescu" de a abate și la Chișinău „caravana criticilor", inițiată de Secția Română a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru și de către UNITER, având de data aceasta și suportul Ministerului Culturii și Cultelor din România. O nevoie avidă, mărturisită de ei, locuitori ai unui spațiu în care cultura și limba română încep să fie refuzate de către autorități. În capitala Republicii Moldova nu ajunge nici un ziar românesc, ce să mai vorbim despre reviste de cultură, filmele din cinematografe sunt titrate în limba rusă, în librării cu greu am găsit cărți de importanță în limba română. Pe lângă aceasta, problemele financiare cu care se confruntă teatrele sunt majore. Într-un sistem în care sursele de finanțare de la buget sunt infime, în care prețurile la bilete sunt de-a dreptul prohibitive (între 5% și 15% din salariul mediu), managerii teatrelor trebuie să-și pună imaginația la lucru pentru a găsi modalitățile de subzistență. Este și cazul Teatrului „Mihai Eminescu", pentru care amenințarea de a-și închide porțile nu mai este una ipotetică, căci, în acele zile, ministerul a anunțat sistarea subvenției până la sfârșitul anului. O stare de nesiguranță care planează, astfel, asupra unui teatru trecut, acum doi ani, printr-o altă criză, după plecarea directorului Sandu Vasilache și destrămarea trupei. Un teatru care a reușit, însă, să se refacă, angajând actori tineri, mare parte dintre ei absolvenți de prestigioase școli moscovite ca MHAT, VGIK, „Șciukin", un teatru care într-o singură stagiune (1999–2000) a adus la rampă șapte producții, repertoriul său numărând acum 11 spectacole. Opțiunea repertorială, fără a îmbrăca forma pe care un teatru „Național" o merită, este variată: de la *Cavalerul tristei figuri*, adaptarea lui Dale Wasserman

după Cervantes, regia Petre Bokor la dramaturgia rusă (*Capcana* după R. Iablonskaia, regia Anatol Durbală), de la Caragiale (*O scrisoare pierdută*, regia M. Fusu) la dramaturgia moldovenească (*Radu-Ștefan Întâiul și ultimul*, de A. Busuioc, regia I.Todorov), de la cunoscuta piesă a canadianului M. Tremblay, *Cumetrele,* în regia lui Petre Bokor, la spațiul sârb, *Asociația Femeilor emancipate din Belgrad* de B. Nușici, regia V. Apostol. Trei dintre cele mai importante producții, ale teatrului *Zbor deasupra unui cuib de cuci* adaptare de Dale Wasserman, *Un lucru caraghios s-a întâmplat în Forul Roman* de B. Shevelove și L. Gilbert *și Moartea lui Tarelkin* de Suhovo-Kobâlin au fost prezentate în microstagiunea prilejuită de „popasul carvanei criticilor". Programul a mai cuprins și o întâlnire cu ministrul culturii din Republica Moldova, prezentarea proiectelor UNITER de către directoarea executivă Aura Corbeanu, prezentare însoțită de invitația de a deveni membri activi ai Uniunii Teatrale din România (poate o nouă punte care începe să se construiască), precum și un colocviu final, moderat de criticul Natalia Stancu.

Ultima premieră, *Zbor deasupra unui cuib de cuci,* adaptarea de Dale Wasserman după romanul lui Ken Kessey, a fost considerată un eveniment pentru că marchează prima colaborare cu o întreagă echipă românească de creatori. Este vorba de regizorul Mihai Lungeanu, alături de care au lucrat scenografa Anca Păslaru și muzicianul George Marcu.

Textul piesei este, prin dimensiunea sa parabolică, o acuză la adresa societății, care refuză orice încercare de a depăși media, în care dorința de libertate, ce poate încalcă uneori reguli mărunte, deranjează și, drept urmare, trebuie sancționată. Astfel, nonconformismul lui *McMurphy* este răsplătit cu o internare în ospiciu, o soluție pe care eroul o preferă închisorii, de aici declanșându-se întreaga intrigă. Însă regizorul Mihai Lungeanu dă citirii sale scenice muchii precis trasate, vorbind despre o realitate trăită, la acest sfârșit de secol, în multe părți ale lumii, despre falsa impresie a societății că poate decide asupra destinului ei. De fapt, la rândul ei, ea este condusă, din umbră, de un sistem dominator bine pus la punct. Spectacolul respiră, astfel, un aer de neputință și inutilitate, căci cea mai infimă încercare de a aduce un element de normalitate este frântă, iar orice gest are în spate fiorul fricii. Potențarea acestei atmosfere este dată de semnul scenografic și universul sonor creat, care se îmbină cu gândul regizoral într-o țesătură densă. Astfel, mobilitatea grilajelor rabatabile, dă pe lângă funcționalitate scenică, o falsă impresie de deschidere. Ele sunt construite, însă, pentru a închide, a încarcera. Linia melodică sugestivă este întreruptă de intervenții sonore care nu ne lasă să uităm că cineva, undeva, supraveghează. Eclerajul (lumină albă), microfoanele care distorsionează și distanțează vocea umană (folosite de personalul medical în comunicarea cu bolnavii), construiesc un univers rece, ostil, în care umanitatea nu mai există, este uitată. Precuparea foarte amănunțită pentru atmosferă, pentru contextul care să releveze intenția regizorală, face să se piardă

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU-MUREȘ

ceva: drama personajelor. În spectacol se creează contururi clare, dar fără consistență. Fiecare personaj are povestea sa, cu o dimensiune a suferinței. Relația specială care se naște între două lumi diferite, dar care, în esență, caută același lucru, relația dintre *Mc Murphy* (Igor Caras) și *indianul Bromden* (Vitalie Cărăuș) este, din acest punct de vedere, axa piesei. Însă, balanța se înclină spre Igor Caras care dă rolului său forță, dar în același timp face vizibil drumul pe care îl parcurge de la inconștiența agresivă din început la conștientizarea și asumarea din final.

Un lucru caraghios s-a-ntâmplat în drum spre Forul Roman de Burt Shevelove și Larry Gelbart, muzica și versurile Stephen Sondheim, este spectacolul regizorului Anatol Durbală, pentru care, de altfel a obținut premiul de debut UNITEM, în 1999. Actor, absolvent al prestigioasei școli de teatru MHAT, Anatol Durbală a găsit mai potrivită pentru sine munca unui director de scenă.

Textul este construit după rețeta de succes de pe Broadway, având însă calități intrinseci venite din îmbinarea umorului scriiturii cu acțiunea dinamică, plină de suspans, a încurcăturilor aparent ireparabile cu *happy-end*-ul salvator, pigmentat fiind cu părți muzicale pe măsură. Cu atât mai mult cu cât parodiază lumea antică, în spiritul comediei latine.

Spectacolul are dinamism, ritm, punând în lumină capacitatea regizorului nu numai de a lucra cu actorul dar, mai mult decât atât, de a coordona mișcarea intregii trupe (soldați, sclavi, curtezane, eunuci). Se păcătuiește, însă, prin lipsa de măsură, capcană în care se poate cădea ușor mai ales într-o partitură care, prin structura sa, lasă loc inventivității, tentația facilului fiind mare. La aceasta se adaugă și scenografia plasată foarte aproape de limita kitsch-ului.

Dincolo de nereușite, montarea este o demonstrație a capacităților interpretative pe care trupa basarabeană le are. Astfel că Igor Caras (*Pseudolus*) face vizibilă deosebita înzestrare pentru comedie pe care o are. Îl secundează Sandu Leancă (*Hysterium*), un actor cu o mobilitate aparte și o expresivitate asemenea. Li se alătură: Angela Ciobanu, Leo Rudenco, Vitalie Cărăuș, Anatol Durbală, Vasile Zubcu, Tudor Patron.

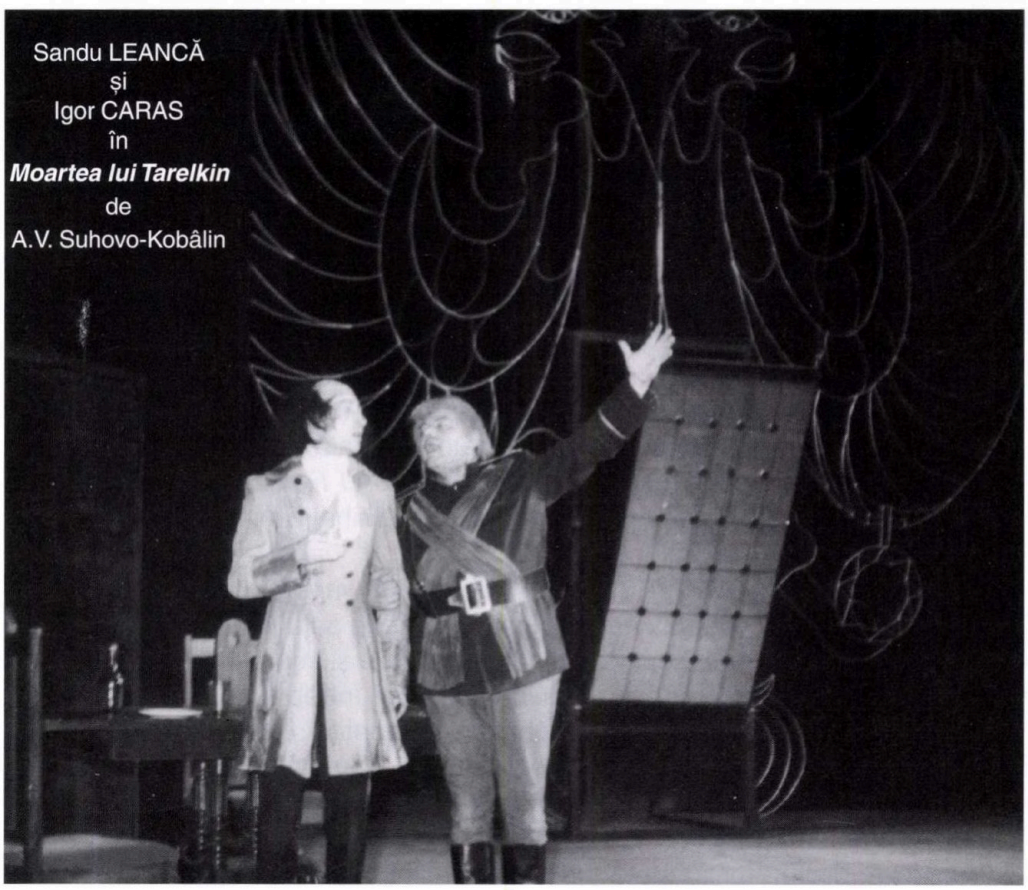
Moartea lui Tarelkin, este un pas înainte pe care regizorul îl face. Căci spectacolul pe textul lui Suhovo-Kobâlin are o acuratețe a imaginii, o tușă pregnantă în înfățișarea scenică a fiecărui personaj și în aducerea spre lumină a relațiilor dintre ele, rod al comentariul regizoral subtil. Căci el creează o lume a dublului care atinge uneori limita absurdului, potențată fiind și de scenografia realizată prin alternanța oglinzi-plane/uși opace. O ironie fină, amară este prezentă tot timpul, pentru ca, în final, să facă loc suferinței pe care orice sacrificiu îl aduce.

Sacrifiicile pe care le cere arta sunt mari, se știe (salariul unui actor basarabean este de 226 lei moldovenești). Dacă însă unui artist i se ia și bucuria de a crea, ce-i mai rămâne? Ce le rămâne și ce ne rămâne? O întrebare la care cei în drept ar trebui să se gândesacă pentru că a pierde este mult mai ușor decât a construi.

Teatrul Național „Mihai Eminescu", Chișinău – Zbor deasupra unui cuib de cuci **de Dale Wasserman după Ken Kessey. Versiunea scenică și regia: Mihai Lungeanu. Scenografia: Anca Pâslaru, Muzica George Marcu. Distribuția: Igor Caras, Vitalie Cărăuș, Ion Mocanu, Ghenadie Gâlcă, Nicolae Darie, Oleg Grudco, Tudor Patron, Vasile Zubcu, Vladimir Cobasnean, Victor Drumi, Leo Rudenco, Gh. Butucea, Dumitru Mamei, Ion Sandu, Sandu Brăilă, Nicolae Ghereg, Nicu Suveică, Iurie Negoiță, Ilie Todorov, Angela Cărăuș, Viorica Chircă, Mihaela Strâmbeanu, Angela Ciobanu.**

Teatrul Național „Mihai Eminescu", Chișinău – Moartea lui Tarelkin **de A.V. Suhovo-Kobâlin. Regia: Anatol Durbală. Decor: Petru Bălan. Costume: Stela Verebceanu. Cu: Ion Mocanu, Sandu Leancă, Nicolae Darie, Igor Caras, Nicu Suveică, Sandu Brăilă, Oleg Grudco, Victor Ciutac, Boris Cremene/Răzvan Paveliu, Tudor Patron, Angela Ciobanu, Dina Cocea, Vasile Zubcu, Ion Sandu, Ghenadie Gâlcă, Dumitru Mamei.**

Teatrul Național „Mihai Eminescu", Chișinău – Un lucru caraghios s-a întâmplat în drum spre Forul Roman **de Burt Shevelove și Larry Gelbart. Regia: Anatol Durbală. Decor: Petru Bălan. Costume: Stela Verebceanu. Coregrafia: Teodor Rădulescu. Dirijor: Andrei Dmitrovici. Cu: Anatol Durbală, Angela Ciobanu, Leo Rudenco, Sandu Leancă, Igor Caras, Vasile Zubcu, Vitalie Cărăuș, Tudor Patron, Doriana Zubcu, Mihaela Strâmbeanu, Cornelia Maros, Doina Severin, Natalia Lungu, Veronica Cozlovschi, Sandu Decuseară, Nicu Suveică, Sandu Brăilă, Gh. Butucea, Ghenadie Gâlcă, Igor Melnic, Petru Ciobanu, Eugen Rusu, Valeriu Pahomi, Dumitru Mamei.**



Sandu LEANCĂ
și
Igor CARAS
în
Moartea lui Tarelkin
de
A.V. Suhovo-Kobâlin

Igor CARAS în ***Un lucru caraghios s-a întâmplat în drum spre Forul Roman*** de Burt Shevelove și Larry Gelbart

Igor CARAS:

„Lacrima, râsul, să vină din suflet"

Igor CARAS: Sunt din Bălți, născut în 1966. Am absolvit școala-studio MHAT în 1992, la Moscova, am revenit în Moldova, am lucrat jumătate de an aici, la Teatrul Național, a fost un incident și am plecat la Bălți, de unde sunt de baștină. La Bălți am lucrat patru ani la Teatrul Național „Vasile Alecsandri", după care m-am dus iarăși la Moscova și am lucrat un an în Teatrul Evreiesc „Shalom". Apoi am revenit, la invitația domnului Anatol Durbală, pentru acest musical, *Un lucru caraghios s-a-ntâmplat în drum spre Forul Roman*, rolul Pseudolus. Deci, din '97... nu, '98, lucrez la Teatrul Național „Mihai Eminescu" și paralel la Teatrul „Luceafărul", prin contract.

Constantin PARASCHIVESCU: *Și la Teatrul de varietăți „Olga Ciolacu"?*

I.C.: La Teatrul de varietăți am fost invitat chiar de soțul doamnei Ciolacu, nu de dânsa, că nu m-a cunoscut. Soțul dânsei, care e și impresarul teatrului, m-a văzut într-un spectacol și m-a invitat. Doamna Olga întreba: „Cine-i ăsta, că nu-l știu?"... „Lasă, lasă, că o să-l vezi." După prima repetiție, îi spune: „Victor, ăsta-i Ivan Turbincă!". Și sunt nespus de bucuros că m-a apreciat Constanța și critica română (notă: domnul Igor Caras a primit Premiul de interpretare masculină, împreună cu Florin Zăncescu). Eu am mai multe premii, și din Praga și de aici, din Moldova, dar premiul ăsta a fost pentru mine foarte însemnat, fiindcă este

primul premiu românesc pe care l-am primit. Și de asta am și lăcrimat, că, uite, totuși Țara m-a acceptat. Asta a fost o bucurie.

C.P.: *Și în musicalul cu „Ivan Turbincă" și în cel de aseară jucați și cântați...*

I.C.: Da. Eu am făcut doi ani de universitate pedagogică, facultatea de muzică. Am absolvit anul doi și tocmai atunci erau afișele care anunțau că se dă concurs la Moscova, la actorie. Și am plecat.

C.P.: *În afară de rolurile din „Scrisoarea pierdută" și din cele trei spectacole pe care le-am văzut noi aici, în ce alte spectacole ați mai jucat?*

I.C.: Am jucat în *Angajare de clovn* de Matei Vișniec; în '94 am luat Premiul pentru cel mai bun rol masculin. Înainte de asta, am jucat în *Vioara lui Rotschild* de Cehov, în '92, când am luat premiul de interpretare la Praga. Apoi, *Desfacerea gunoaielor*, *Jobenul*, *Căderea Troiei*, *Lysistrata...*, la Teatrul „Luceafărul", *Dragoste pe timp de ciumă*, *Înțeleptul* de Ostrovski; la Național sunt tigrul Shere Khan din *Copilul junglei*, *Cavalerul tristei figuri,* unde îl joc pe *Padre*.

C.P.: *Padre? Credeam că Sancho Panza ...*

I.C.: Nu, nu, Padre. Un rol micuț, dar... cum se spune, nu-s roluri mici. Acum montăm *Jucătorii*. În perspectivă, fac un monospectacol cu un regizor foarte bun, *Contrabasul*. Știu că l-a jucat cândva marele actor Radu Beligan.

C.P.: *L-ați văzut în „Contrabasul"?*

I.C.: Nu l-am văzut, am auzit. Mi s-a dat traducerea în limba rusă, eu lucrez cu un regizor rus și aș vrea să am traducerea românească. Nu e. Am căutat prin niște oameni de încredere și mi s-a dat textul tradus de Radu Beligan. Dar dumnealui a scurtat foarte mult din piesă, ca pentru dânsul, și de-aia caut... și dacă n-o să găsesc, am să invit un traducător român să-mi facă traducerea întregii piese. Pe urmă, ce-ar fi de scos, am să scot și eu. În octombrie va fi aici la noi festivalul „One man-show" și sper să dea Domnul să ies cu această bucată. Mi-am cumpărat și contrabas. Eu cânt la acordeon, pian, saxofon, chitară, dar acum învăț contrabasul. Și e foarte greu. Dar până în toamnă reușesc.

C.P.: *Știu că școala de teatru de la Moscova e renumită. A fost și înainte, e și acum. Ce-ați învățat în mod special dumneavoastră de la școala MHAT-ului?*

I.C.: Eu cred că am învățat un singur lucru, după părerea mea, principal: anume, că teatrul nu se joacă, se trăiește. Mă strădui să-l trăiesc în fiecare rol, zi de zi, din nou, de parcă nu l-aș mai fi jucat niciodată. Spectatorul realizează asta. Sunt școli diferite de tehnică, de mijloace, dar cuvântul, starea, ideea, trebuie trăite. Lacrima, râsul, să vină din suflet. Asta m-au învățat rușii.

C.P.: *În studenție, în școala de la Moscova, ați jucat roluri de dramă?*

I.C.: Da, am jucat. În '92, când am jucat la Praga, la Festivalul internațional al școlilor de teatru, am jucat un rol dramatic în *Vioara lui Rotschild* de Anton Pavlovici Cehov, Iakov Bronza...

C.P.: *De Cehov? Dar ce piesă e asta?*

I.C.: Nu e piesă, e povestire. Regizorul a făcut dramatizarea. Sala plângea.

C.P.: *V-am întrebat asta pentru că pe dumneavoastră v-am văzut mai mult în roluri de comedie.*

I.C.: Da, sunt de acord. Păcatul regizorilor... basarabeni, să spunem. Dacă văd un actor într-un rol, îl ștampilează: „ăsta poate să facă asta, hai să-l dăm numai de-astea...". Și, uite, mă bucur că domnul Lungeanu m-a distribuit în *Zbor deasupra unui cuib de cuci.* O spun sincer, la început mi-a fost foarte greu. Ne-am și certat, zău! Am vrut să refuz rolul. Am fost la director, zic „domle, lumea l-a văzut pe Nicholson, a văzut spectacolul din București, eu nu pot să..." – „liniștește-te, lucrează". Și, uite, m-a convins și a ieșit ce-a ieșit. Asta e bine.

C.P.: *Mai simțiți nevoia unei schimbări de registru, unui alt rol, de dramă să zicem?*

I.C.: Da, simt, simt, simt.

C.P.: *Și... vine?*

I.C.: Nu știu. Ar fi *Contrabasul.* Eu cred că ăsta e. Acolo ești singur, e monospectacol, ieși și faci... E o încercare.

C.P.: *Dumneavoastră aveți succes, aparițiile dumneavoastră sunt întâmpinate cu aplauze de public, chiar înainte de a spune prima replică, înainte de a ști cum e personajul pe care-l interpretați. Asta nu vă afectează un pic? Ce simțiți din momentul în care aveți publicul de partea dumneavoastră?*

I.C.: Devin liber. Cum spunea pedagogul nostru , principalul e să fii convins că placi publicului. Din momentul când ești sigur că placi, fă orice, el te acceptă. Dar până la momentul acela, trebuie să muncești.

C.P.: *Da, așa e.*

I.C.: Am avut o bucurie nemaipomenită după *musicalul* de-acum, când s-a apropiat de mine, aici pe scările teatrului, un tânăr de 16 ani care mi-a spus: „Domnu' Igor, vă mulțumesc pentru că am observat că în spectacolele dumneavoastră nu jucați, dumneavoastră trăiți." Mersi! Dacă a spus-o copilul ăla de 16 ani, înseamnă că...

C.P.: *Eu mărturisesc că în „Moartea lui Tarelkin", un timp, mă rog, un minut, două, nu v-am recunoscut. Dumneavoastră ați creat un personaj de un comic aparte – dincolo de machiaj, de perucă, de stomacul acela umflat ca un balon, sălta un balerin, cu o agilitate deosebită. Pentru asta vă intreb... faceți și exerciții fizice?*

I.C.: Numaidecât. Asta e problema mea, îngrășatul. Mama e plină, foarte plină, tatăl meu la fel, eu mă lupt cu asta zi de zi. Fac sport, alerg... și chiar acum simt că m-am îngrășat cu șase kilograme; dau jos zece numaidecât. Ăsta e țelul meu, vara să dau jos zece kilograme.

C.P.: *Și colegii dumneavoastră?*

I.C.: Mai mult sau mai puțin altfel. Actorul trebuie să fie în formă, că altfel...

C.P.: *Domnule Igor, ce vă doriți?*

I.C.: (oftează) Îmi doresc să mă binecuvinteze Domnul Dumnezeu și să mă apere de prieteni, că de dușmani mă apăr eu singur!

C.P.: *Mulțumesc foarte frumos!*

Constantin PARASCHIVESCU

Chișinău, 29 aprilie 2001

Anatol DURBALĂ:

„Scena pentru mine acoperă lipsa de sens"

Maria SÂRBU: *Microstagiunea organizată la Teatrul Național „Mihai Eminescu" a inclus și două spectacole pe care le-ai montat, acestea constituind experiența ta de până acum în regie, spectacole ce ar încânta, cred, și publicul bucureștean. Este vorba de musicalul* „Un lucru caraghios s-a-ntâmplat în drum spre forul roman" *și* „Moartea lui Tarelkin". *Cum a fost trecerea de la actorie la regie, știind că aceasta este în tradiția școlii moscovite pe care ai absolvit-o – ca un actor să încerce regie și invers, un regizor să joace pe scenă?*

Anatol DURBALĂ: Mai întâi aș vrea să spun că aceste trei spectacole pe care le-ați văzut aici la Chișinău nu reflectă exact starea teatrului nostru și nu pot fi o microstagiune. Eu sunt actor și nu voi înceta vreodată să fiu. Nu-mi imaginez acum ce m-ar face să renunț într-o zi să joc. Încercarea de a monta un spectacol mi s-a părut că va fi un lucru ușor, cu atât mai mult că am ales un text care, după părerea mea, necesita un efort artistic mai mic. M-am gândit că la un musical le va fi ușor și colegilor mei. Or, regizând și jucând alături de ei, m-am ciocnit ca de un zid. Aceste două spectacole ale mele sunt doar încercări firave de regie și nu mă consider regizor.

M.S.: *Totuși, două spectacole cu priză la public înseamnă ceva.*

A.D.: Slavă Domnului că înseamnă ceva.

M.S.: *Te-ar tenta să regizezi dramă?*

A.D.: Mi s-a părut ușor, dar nu s-a dovedit a fi ușor. Dramă sau tragedie? Comedia este o tragedie care s-a întâmplat nu cu tine. Ceea ce m-a interesat în *Moartea lui Tarelkin* a fost ideea nașterii și morții. Spectacolul s-ar fi numit mai bine *Nașterea lui Tarelkin*. Am tras concluzia că în această realitate ca să fiu adevărat ar trebui să mor, să dispar sau să mint pentru a fi crezut. Mă gândisem, de fapt la o dramă, iar pentru mine această creație e o dramă. Că se râde nu e rău, dar am dorit să se păstreze elementul dramatic. Îmi place drama, am jucat în astfel de spectacole, deși toți credeau că sunt un actor de comedie. Aș vrea să montez și dramă.

M.S.: *Ai fost plecat un timp în Statele Unite ale Americii. Cum poate fi caracterizată acea scurtă experiență?*

A.D.: Am vrut să fac școală de regie.

M.S.: *După școala de actorie de la Moscova.*

A.D.: Am simțit după aceste încercări regizorale că dacă doresc să continui am nevoie de școală. Am fost invitat în State, oferindu-mi-se și condiții, am fost admis, dar totul a depins de bani. Pe bursa care o primeam am putut rămâne acolo doar 11 luni. Totuși simt nevoia să studiez și regia, fapt demonstrat și de spectacolele pe care le-am montat.

M.S.: *De cât timp joci pe scena Naționalului din Chișinău?*

A.D.: De nouă ani.

M.S.: *Care au fost cele mai reprezentative roluri?*

A.D.: Profesorul Udrea în *Steaua fără nume*. Un alt rol care mi-a plăcut mult l-am jucat în spectacolul lui Petre Bokor *Cine are nevoie de teatru*. Aproape de suflet mi-a rămas și Yorick din *Hamlet*, în regia lui Alexandru Vasilache. Au fost mai multe roluri.

M.S.: *Din echipa Teatrului Național din Chișinău au plecat mulți actori, majoritatea în România, iar absolvenții facultăților de teatru de la București sau Iași veniți din Republica Moldova nu ajung în teatre basarabene. Tu simți nevoia să joci în altă parte?*

A.D.: Nu pot să-mi depășesc problemele ce țin de suflet. În momentul de față pentru mine nu e cel mai important lucru unde joc, la Chișinău sau București. Din punct de vedere artistic, îmi convine Teatrul Național „Mihai Eminescu". Aflându-mă aproape un an în Statele Unite ale Americii, am constatat că geografic plecând nu rezolvi problema.

M.S.: *Ce roluri ți-ar plăcea să interpretezi?*

A.D.: Foarte multe, printre care și *Iuda*. E un rol la care visez de mult timp. Cândva mi-a fost oferit pentru un film, dar s-au schimbat lucrurile și nu am mai jucat.

M.S.: *De ce* Iuda*?*

A.D.: Am altă părere despre acest personaj. Mi-ar fi plăcut să mint cu gura lui *Iuda*.

M.S.: *În ce curent teatral te-ai integra acum?*

A.D.: Într-un fel de suprarealism fantastic. În cele două spectacole ale mele nu mi-am propus așa ceva, însă poate pentru viitor. Oricum, încă nu mi-am spus cuvântul, încă nu mi-am demonstrat nimic. Contează foarte mult dorința de a face.

M.S.: *Ce îți dă scena?*

A.D.: Îmi acoperă lipsa de sens, mă face să cred că pot realiza ceva foarte important. În rest nu văd un sens pentru mine în această lume.

Maria SÂRBU

Anatol DURBALĂ, Igor CARAS și Sandu LEANCĂ în ***Un lucru caraghios s-a întâmplat în drum spre Forul Roman*** de Burt Shevelove și Larry Gelbart

Vlad CIOBANU:

„Teatrul e singurul lucru important și serios cu care merită să te ocupi în lumea asta"

Vlad Ciobanu s-a născut pe 31 iulie 1967, la Florești, județul Soroca. A absolvit Școala de Teatru STUDIO a Teatrului de Artă MHAT din Moscova în 1991. Este căsătorit cu Lucia Pogor, actriță la Teatrul „Luceafărul" din Chișinău. Pe scena Teatrului „Luceafărul" a jucat roluri importante în spectacole precum *Regele Lear* și *Hamlet* de Shakespeare, *Macbett* de Eugen Ionescu, *Bădăranii* de Carlo Goldoni, *Don Juan* de Benoit Vitse (regia Mihai Fusu), *Surâsul nopții de vară* după Ingmar Bergman, *Înțeleptul* de A.N. Ostrovski, *Ciuleandra* după Liviu Rebreanu (regia Boris Focșa), *Dragoste pe timp de ciumă* după Grigori Gorin (regia Ilie Șaț), *Testamentul* de Gh. Urschi, *Doi cocori, două viori* de Gh. Urschi (regia Gh. Urschi), *Părinții teribili* de Jean Cocteau (regia Bogdan Ulmu), *Prințesa și porcarul* după H.C. Andersen (regia V. Cazani), *D'ale carnavalului* de I.L. Caragiale (regia Cornel Păvăloi). A montat spectacolul pentru copii cu piesa *Toți șoarecii adoră cașcavalul* de Gyula Urban. Ultimele unsprezece dintre spectacolele menționate se află în repertoriul actual al Teatrului „Luceafărul".

Costin MANOLIU: *Cum v-ați descoperit vocația pentru actorie?*

Vlad CIOBANU: În 1985, eram student la Bălți, la Institutul Pedagogic, Facultatea de Limbi Străine și am avut șansa să fiu invitat de către regizorul Emil Loteanu – realizatorul filmului *Șatra* – să joc rolul lui Eminescu în filmul *Luceafărul*. După apariția filmului, am hotărât să abandonez facultatea de engleză. În urma cutremurului care a avut loc în 1986 în Moldova, Rusia a acordat un ajutor umanitar Moldovei și a dat unui grup de tineri basarabeni ocazia să studieze la Moscova. Așa am plecat la Moscova, unde în 1987 m-am înscris la Studioul de Teatru care ființează pe lângă MHAT – Teatrul de Artă, școală de teatru fondată

de Nemirovici-Dancenko și Konstantin Stanislavski. Am devenit student la clasa lui Vladimir Bogomolov, profesorul celebrului Vladimir Vâsoțki și a altor mari actori ruși. Am avut și pedagogi mai în etate, care îi cunoscuseră nemijlocit pe fondatorii Teatrului de Artă. Tot anturajul de acolo îți aducea aminte de cultura rusească veche, care, din păcate, treptat, s-a mai degradat. După plecarea noastră de la Moscova, acești vechi profesori au murit și acum e de fapt o altă școală acolo. Eu am avut norocul să prind ultimul tren.

C.M.: *Care erau caracteristicile acestei școli de teatru, foarte respectată în România?*

V.C.: Desigur, se profesa cunoscutul sistem teatral al lui Stanislavski și într-o măsură mai mică *psiho-training*-ul lui Meyerhold. Se punea accent pe actoria psihologică, pe retrăire, pe aprofundarea sentimentelor personajelor. Se lucra de la 9 dimineața până la 12 noaptea. Se făceau minimum șase ore de actorie pe zi, pe parcursul a patru ani. Talentul, inspirația, sunt cuvinte pe care le-am uitat. Pentru mine actoria e ceva foarte concret: ce fac în scenă, de ce fac ceea ce fac, cum rostesc un text, cum spun un cuvânt, cum exprim o anumită emoție. Acest control, aceste repere le am când sunt pe scenă. Dincolo de ele, poate sau nu să coboare o energie, o stare care nu sunt prezente de fiecare dată.

C.M.: *Ce s-a întâmplat cu grupul de tineri actori basarabeni după ce a absolvit școala de la MHAT, ce s-a întâmplat cu Vlad Ciobanu?*

V.C.: Din nefericire, acea echipă care a fost concepută de profesorii noștri ca un posibil nucleu pentru un nou teatru, s-a destrămat. În Chișinău suntem doar cinci actori ai acelei promoții. Câțiva la Teatrul Național „Mihai Eminescu". La Teatrul „Luceafărul" sunt doar eu. Unii au rămas la Moscova, alții au abandonat teatrul. După absolvirea facultății am jucat un an la Teatrul „Eugen Ionescu", apoi m-am mutat la teatrul „Luceafărul", unde joc de nouă ani. Cred că am ajuns la o suprasaturație. Am jucat prea mult, întrucât am fost și sunt implicat în aproape toate spectacolele teatrului.

C.M.: *La București, actorii tineri se plâng că joacă prea puțin. În câte reprezentații urcă pe scenă Vlad Ciobanu într-o săptămână?*

V.C.: Într-o lună ajung și la 26–27.

C.M.: *Care sunt rolurile reprezentative în cei zece ani de carieră artistică?*

V.C.: Au fost multe. Mă opresc doar la rolurile titulare din *Macbett*, *Don Juan* și *Hamlet*, regizate de Mihai Fusu.

Valentin PROTOPOPESCU: *Se spune că pentru a fi actor e nevoie de o anumită nebunie, un anumit curaj aproape irațional, de a face ceea ce în viața de toate zilele oamenii nu sunt în stare să facă: să transpună visul în realitate. Sunt roluri care te invită la un anumit derapaj psihologic:* Hamlet, Puiu Faranga *din „Ciuleandra". Când rolul îi cere să devină straniu sau nebun în raport cu norma, actorul poate ține permanent sub control energia care trebuie să se transforme în ceva îngrozitor, terifiant?*

V.C.: E obligatoriu. Altfel ne-am lovi sau ne-am omorî efectiv partenerul. Dacă n-aș ști exact cum să arăt nebunia personajului, n-aș putea s-o joc. Există un autocontrol, chiar și atunci când „fur" spectatorul din realitate, din cotidian,

pentru a-l concentra asupra a ceea ce fac, a ceea ce se întâmplă în scenă. Momentele de nebunie sunt gândite și repetate mult timp.

V.P.: *Ca să minți cu convingere că ești nebun, pe scenă, implică măcar riscul de a fi nefiresc în rolul nebunului, nu?*

V.C.: E un alt fel de a gândi. Gândesc cu toată ființa, cu tot corpul. Mă bazez mai puțin pe text. Rolul e gândit până la o anumită fază, după care îl las să curgă și el se conturează, apare. Vine dintr-o zonă pe care mi-e greu s-o definesc. Nu e ceva care se poate explica. Probabil că dacă aș putea explica, n-aș mai putea juca.

V.P.: *Nebunia lui* Hamlet *nu e o nebunie clinică, care poate fi supusă unui diagnostic psihiatric sau psihologic, ci mai degrabă o nebunie superioară, o nebunie a înțelegerii de sus a vieții. Nebunia lui* Puiu Faranga *e de altă natură.*

V.C.: Nebunia lui *Hamlet* începe dintr-un joc, dintr-un sentiment de autoconservare și din dorința de a i se confirma adevărul pe care de fapt îl cunoaște. *Puiu Faranga* înnebunește dintr-un sentiment carnal, dintr-o patimă care vine din acea „Ciuleandră" pe care a dansat-o, pe care a trăit-o. Un ritm care trezește energii ascunse, care vin de departe, energii care ies la suprafață doar în anumite momente. El nu putea împăca nostalgia senzațiilor și simțirilor pe care le-a trăit în timp ce a dansat „Ciuleandra" cu răceala prezentului, a civilizației. O nostalgie a ancestralului, a originilor, a unei sacralități primordiale care s-a pierdut. În ziua crimei, Mădălina nu mai e cea cu care Puiu a dansat „Ciuleandra". El nu mai găsește în ea puritatea și energia de atunci, din timpul dansului, și comite actul necugetat al crimei. Apoi își pierde mințile, tocmai pentru că nu mai poate retrăi „Ciuleandra" împreună cu Mădălina.

V.P.: *După* Hamlet *sau după spectacolul cu „Ciuleandra", actorul Vlad Ciobanu iese de pe scenă afectat de acea stare a nebuniei pe care a jucat-o?*

V.C.: Am auzit de actori care au înnebunit. Eu încerc ca dincolo de scenă să nu iau nimic din personajele pe care le joc. Altfel, cine știe ce s-ar întâmpla cu mine în câțiva ani. Am avut un turneu cu *Hamlet* în Țară. Spectacolul dura trei ore și jumătate. La Bacău, am jucat două reprezentații. Între ele, doar zece minute de pauză. Am fumat o țigară, am băut o cafea mică și am intrat din nou în scenă. Acel al doilea spectacol cu *Hamlet*, la Bacău, a fost cel mai bun din viața mea. A fost ceva dincolo de oboseală, dincolo de lucrurile care fardau rolul. Fiind foarte obosit, am jucat ceea ce era esența personajului în spectacolul nostru și a fost bine. Ceva aproape de ceea ce numim cu ușurință inspirație, euforie, stare de grație. La finele celui de-al doilea spectacol am simțit o stare de eliberare.

V.P.: *Catharsis-ul?*

V.C.: Cred că da. În scenă am avut o stare aproape hipnotică, pe care din păcate n-am mai trăit-o de atunci. A fost o experiență unică în viața mea de 34 de ani.

V.P.: *Propria biografie sau o biografie reală poate contribui la construirea unui rol precum* Hamlet *sau* Puiu Faranga*?*

V.C.: Da. Ce s-a întâmplat în Basarabia în ultimii 60 de ani, ce s-a întâmplat în ultimii zece ani, nu e o nebunie? Revenirea comuniștilor la putere nu e o nebunie? Noi am trăit aici nonsensul încă de la naștere.

V.P.: *Atunci, aici, teatrul ar trebui să fie o terapie, să ofere un antidot contra nebuniei din viață, din societate.*

V.C.: Antonin Artaud a spus că, din nefericire, de-a lungul anilor, teatrul a devenit o simplă artă și s-a depărtat de originea lui primordială, care îl apropia de credință, de religie.

C. M.: *Care e interesul publicului față de oferta Teatrului „Luceafărul", întrucât are în repertoriu și spectacole pentru copii și tineret?*

V.C.: Publicul e destul de receptiv și generos cu noi. Ca peste tot, spectacolele mai puțin reușite n-au un public numeros, nu rezistă mult timp în repertoriu, cele bune se joacă ani de zile cu săli pline.

C.M.: *Există la Chișinău actori-vedetă, care atrag în mod special spectatorii, care indiferent în ce spectacol ar juca au un public al lor?*

V.C.: Desigur. Mă gândesc la Angela Ciobanu și Igor Caras de la Teatrul Național. Igor joacă și la noi, la „Luceafărul". Petru Vutcărău la Teatrul „E. Ionescu". De altfel, Teatrul „E. Ionescu" are un public al lui. Paradoxal, în ultima vreme n-are o sală proprie. De asemenea, bunul meu prieten și coleg la Teatrul „Luceafărul" – Gheorghe Pietraru, un actor excepțional, absolvent al școlii „Șciukin" din Moscova, în aceeași promoție cu Mihai Fusu și Petru Vutcărău. Chișinăul se poate lăuda cu mai mulți actori foarte buni. Problema noastră e alta. Sunt foarte puțini regizori de valoare, iar regizorii buni din alte părți costă mult. Nu avem bani pentru a invita regizori importanți nici măcar din România.

C.M.: *Există o literatură dramatică care vă atrage cu predilecție, anumite roluri pe care vreți neapărat să le faceți?*

V.C: În primul rând, marii autori clasici. Sunt o școală bună pentru orice actor, pentru orice teatru. Aici, la Chișinău, prea puțini directori de scenă au îndrăzneala să se apropie de textele lor. Cu ani în urmă, *Hamlet* montat de Mihai Fusu a fost un șoc pentru Teatrul „Luceafărul", care trăia un moment de inhibiție. A fost meritul lui Fusu, care a riscat. A ieșit un spectacol bun. N-aș vrea să specific numele unor dramatugi preferați sau anumite roluri. Piesa bună rămâne piesă bună indiferent dacă a fost scrisă acum 2400 de ani sau acum o săptămână.

C.M.: *Ce își dorește actorul Vlad Ciobanu, ce proiecte are?*

V.C.: În pofida unor spectacole bune, care se ivesc din când în când, viața teatrală din Republica Moldova trăiește într-o amorțeală. Teatrele s-au transformat în mici feude, unii directori de teatru – de multe ori oameni fără chemare pentru o astfel de funcție – sunt feudalii, iar actorii sunt iobagii care lucrează și îndeplinesc poftele și cerințele nejustificate ale conducătorilor instituțiilor teatrale, începând cu spectacolele și terminând cu contabilitatea. De curând, am trecut la o relație bazată pe un contract negociat cu Teatrul „Luceafărul". Mă săturasem. Mi se părea inadmisibil ca un actor care joacă roluri principale în 20–25 de reprezentații pe lună să fie recompensat pentru această muncă uriașă cu un salariu lunar de 40–50 de dolari, bani care nu-mi ajungeau nici măcar două săptămâni. Soția mea, Lucia Pogor, este tot actriță, avem și o fetiță, Ioana, are patru ani și,

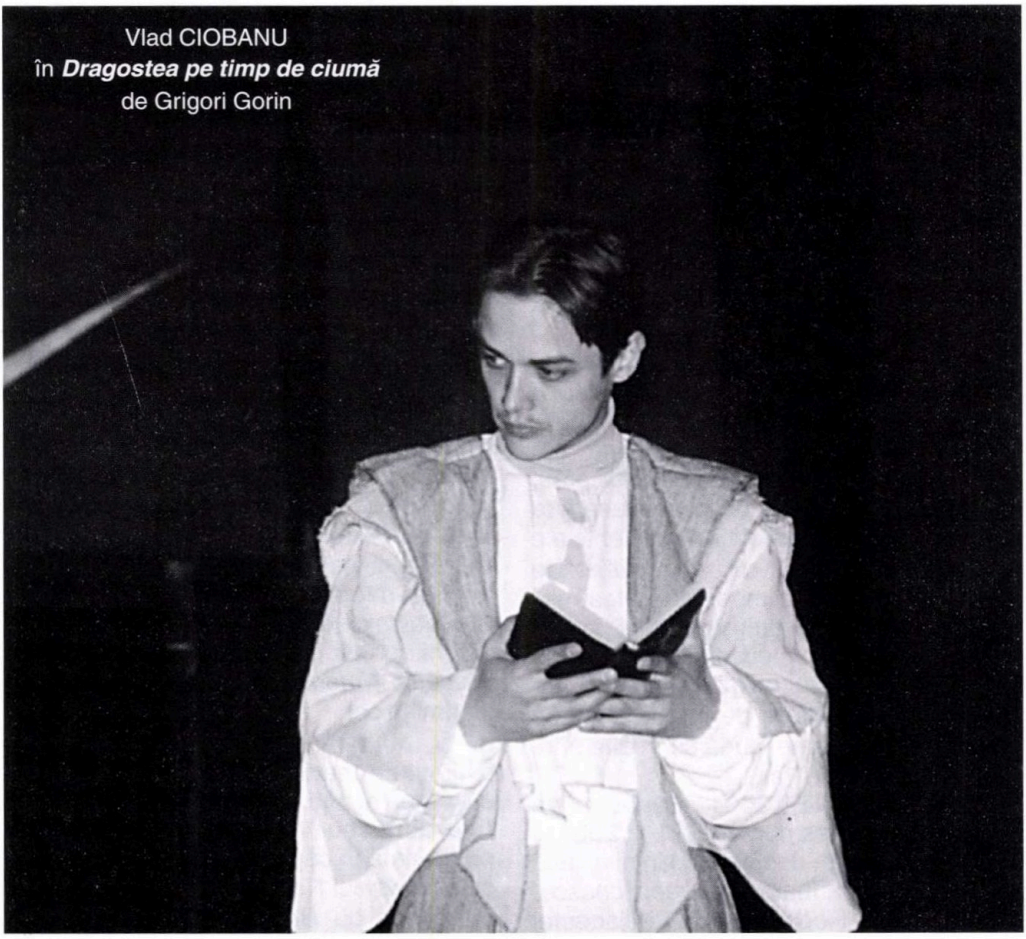
oricât de mult aș iubi teatrul, am niște responsabilități față de familia mea. Această formă de contract negociat cu instituția teatrală îmi dă posibilitatea unui câștig financiar ceva mai mare și sper să-mi ofere și libertatea de a putea colabora și cu alte teatre. Mi-ar plăcea să colaborez cu un teatru bun din România. În noiembrie 2000 am fost martor al Festivalului Național de Teatru de la București, am cunoscut mai mulți regizori și sper ca unii dintre ei să aibă nevoie de actorul Vlad Ciobanu.

C.M.: *Ce sens are teatrul pentru Vlad Ciobanu, acum la începutul celui de-al treilea mileniu?*

V.C.: Deși, după părerea mea, criza este starea normală a teatrului, deși există concurența televiziunii și a cinematografului, după mine, teatrul este singurul lucru important și serios cu care merită să te ocupi în această viață.

Costin MANOLIU

Valentin PROTOPOPESCU



Vlad CIOBANU
în ***Dragostea pe timp de ciumă***
de Grigori Gorin

Costin MANOLIU

Festivalul Internațional de Teatru BITEI 2001

Bienala Teatrului „Eugen Ionescu", ediția IV, Chișinău, 24–31 mai 2001

Cineva care ar vrea să asiste sau să participe la toate cele patru festivaluri internaționale care au loc în spațiul teatral românesc nu poate decât să regrete că festivalurile de la Sibiu, Piatra Neamț, Sfântu-Gheorghe și Chișinău au loc în aceeași perioadă a anului, la finele lunii mai și începutul lunii iunie. Întrucât alegerea aceleiași perioade de desfășurare nu mai poate fi pusă pe seama întâmplării sau a lipsei de comunicare și de coordonare între organizatorii celor patru sărbători teatrale, cred că acest lucru este făcut intenționat, din motive foarte pragmatice. Fiecare director de festival își invită dintre criticii și jurnaliștii de teatru doar prietenii, pe unii dintre aceștia îi cooptează în jurii sau ateliere de lucru, dacă este cazul, așa că toată lumea este mulțumită și nu există surpriza unor reportaje obiective, cu accente critice, care să consemneze și nereușitele unui festival sau altul.

Anul acesta am dat curs invitației directorului artistic al FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL DE TEATRU BITEI 2001 – Bienala Teatrului „Eugen Ionescu" din Chișinău, actorul și regizorul Petru Vutcărău, din curiozitate, pentru că nu asistasem la nici una dintre cele trei ediții precedente ale festivalului și dintr-un sentiment de solidaritate cu o parte importantă a teatrului românesc, cea din stânga Prutului, având realizări prea puțin mediatizate. M-a atras programul foarte bogat și variat de spectacole și ateliere de lucru, program respectat în totalitate, ceea ce în alte părți se întâmplă tot mai rar.

Festivalul BITEI 2001 a debutat pe 24 mai cu lansarea numărului 1–2/2001 al revistei „Sud-Est", dedicat împlinirii a zece ani de existență a Teatrului „Eugen Ionescu" din Chișinău. Redactorul-șef al acestei reviste, Valentina Tăzlăuanu, Constantin Cheianu în dialog cu Petru Vutcărău, directorul artistic al Teatrului „Eugen Ionescu", Ion Ungureanu, Serafim Saka, Leonid Cemortan, Nicolae Negru, Irina Nechit, Ștefan Oprea, Mihai Cimpoi și alți scriitori și critici de teatru de dincolo și de dincoace de Prut refac traseul artistic al unei companii teatrale care a reprezentat cultura română pe multe meridiane, de la Avignon și Edinburgh, până la Tokio.

Prima parte a sărbătorii teatrale de la Chișinău a fost dedicată trupelor românești. Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași a prezentat două spectacole montate de Petru Vutcărău: *Tartuffe* de Molière și *Fecioara și Moartea*, piesă a dramaturgului chilian Ariel Dorfman, de o actualitate frapantă pentru țările est-europene. Povestea unei femei care își întâlnește călăul, cel care o torturase în închisoare în perioada dictaturii. *Maestrul și Margareta* după Mihail Bulgakov cu trupa Teatrului „Satiricus" din Chișinău a fost un spectacol cu adevărat internațional, întrucât e jucat în nu mai puțin de cinci limbi: română, rusă, latină, ebraică și italiană.

Cel mai aplaudat spectacol al întregului festival a fost cel al Teatrului „Sică Alexandrescu" din Brașov cu *Cerere în căsătorie* de A.P. Cehov, în regia lui Claudiu Goga. Cei trei actori – Bianca Ruzovski, Dan Săndulescu și Dan Cogălniceanu – au fost într-o formă de zile mari. O reprezentație peste care „a coborât îngerul". La final, actorii au fost chemați de nenumărate ori în scenă. „Veteranul" Dan Săndulescu avea lacrimi în ochi.

O întâlnire mult așteptată de către iubitorii de teatru din Chișinău a fost cea cu marea actriță Olga Tudorache, prezentă împreună cu Valeriu Popescu pentru prima dată în capitala Basarabiei. Spectacolul Teatrului Național „I.L. Caragiale" din București cu *Regina Mamă* de Manlio

Scenă din spectacolul
Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal
de Matei Vișniec

Santanelli, în regia lui Gelu Colceag, a avut parte – potrivit declarațiilor gazdelor – de cei mai mulți spectatori din câți au încăput vreodată în sala Teatrului Municipal „Satiricus". O montare care s-a jucat cu succes și în Germania, Canada și Statele Unite ale Americii, depășind cifra de 110 reprezentații până în prezent, *Regina Mamă* a atras mai mulți spectatori decât este bine să fie într-o sală de teatru. Au fost aduse bănci pe care s-au urcat cei fără locuri, dar n-a fost suficient. Unii s-au așezat în brațele altora. Alții au rămas în picioare. Greu de văzut, greu de respirat. Și totuși, osteneala spectatorilor a fost răsplătită. În ziua următoare, la conferința de presă care a avut loc la Centrul Cultural „Ginta latină", Petru Vutcărău i-a rugat pe Olga Tudorache și Valeriu Popescu să revină la Chișinău ca să șteargă regretul celor care n-au văzut spectacolul Naționalului bucureștean pentru că n-au mai avut loc.

Teatrul de stat din Oradea a fost prezent la Festivalul BITEI 2001 cu un spectacol care merită să fie invitat și la Festivalul Național de Teatru de la București: *Povestea candidei Erendira și a nesăbuitei sale bunici* după Gabriel García Marquez, în regia lui Ion Sapdaru. Un spectacol în care frumusețea imaginilor, coregrafia inspirată, poezia textului fac de multe ori casă bună cu interpretarea și trăirea actoricească.

O secțiune a Festivalului a fost dedicată școlilor de teatru. Studenții de la Universitatea de Arte „George Enescu" din Iași, prin spectacolele cu *Viața omului* de Leonid Andreev și *Pescărușul* de Cehov, și cei de la Universitatea de Arte din Chișinău cu *Un tramvai numit dorință* de Tennessee Williams și *Călătoria măștii* de Mihai Fusu și Alain Mollot au demonstrat calități care îi recomandă pentru cooptarea în trupele teatrelor profesioniste. Oare câți dintre ei își vor găsi un loc?

Tot în prima parte a Festivalului, regizorul englez stabilit în Franța, Charles Lee, a susținut un atelier de regie cu tema „Exploatarea unei metode de montare". De altfel, Charles Lee este cel care a pus în scenă spectacolul teatrului-gazdă cu *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal* de Matei Vișniec. Un text ofertant pentru actorii Teatrului „Eugen Ionescu", cu o rezonanță aparte la Chișinău, jucat cu vervă și bine prizat de publicul prezent în sala Teatrului „Satiricus". De ce la Teatrul „Satiricus"? Pentru că, paradoxal, Teatrul „Eugen Ionescu", organizatorul unui festival internațional de anvergură, nu are acum o sală proprie. La finele festivalului, cei pre-

zenți au semnat o petiție prin care au cerut Ministerului Culturii din Republica Moldova să pună capăt acestei situații aberante. Matei Vișniec a fost la Chișinău în a doua parte a festivalului și a coordonat un atelier de dramaturgie timp de patru zile, în fiecare dimineață. În afară de exercițiile care țin de tehnica scriiturii dramaturgice, Matei Vișniec a oferit participanților informații de ultimă oră despre dramaturgia franceză contemporană și „secrete" pe care un dramaturg trebuie să le știe pentru a pătrunde în lumea vesteuropeană a teatrului.

Față de teatrele românești, companiile din străinătate s-au remarcat mai ales grație diversității și originalității formulelor de spectacol propuse. Dintre spectacolele pe care le-am văzut m-a suprins plăcut producția companiei Perpetual Motion din Londra, formată dintr-un chinez din Hong Kong, o elvețiancă, o spaniolă și un englez, conduși de regizoarea Emi Slater, care se ocupă și de impresarierea trupei. Tema singurătății și depersonalizării omului care trăiește într-o mare aglomerare urbană a fost tratată într-o montare care îmbină fericit teatrul, filmul și dansul, intitulată *Unul – Altul (One – The Other)*.

Din Franța, compania Les oiseaux de passage, adică actrița Brigitte Perroton sub îndrumarea directorului de scenă Jacques Coutureau, a prezentat spectacolul muzical *Eu, Topor (Moi, Topor)*, pornind de la texte scrise de Roland Topor. Actrița a reușit să atragă publicul în lumea pe care o creează. Trecerea de la cuvântul rostit la cel cântat a fost naturală, într-o continuitate a emoției, fără nici o ruptură a întregului.

Laboratorul Permanent de Cercetare asupra Artei Actorului – TEATRANZA din Moncalieri, Torino (Italia), a adus la Chișinău spectacolul *Argonauții (Le argonautiche)*, pornind de la texte de Homer, Ovidiu, Corneille, A. Rodio și V. Flacco. O montare în care nu există scenografie și *design* de lumini, în care metafora scenică este creată prin intermediul celor patru actori, al câtorva obiecte, al coregrafiei și al muzicii cântate pe viu. Imaginația și o pregătire fizică și actoricească fără cusur sunt atuurile realizatorilor acestui spectacol regizat de Domenico Castaldo.

Spaniolii de la compania El Mayordomo din Sevilla au jucat *Ursul* și *Cerere în căsătorie* de Cehov într-o manieră clasică. Universalitatea marelui scriitor rus a fost demonstrată, dacă mai era nevoie, printr-o *Cerere în căsătorie* care nu are loc în spațiul rus, ci în lumea andaluză, lângă Sevilla. Alte spectacole prezentate la finele lunii mai pe scenele de teatru din Chișinău au fost*: Chagall... Chagall* – Teatrul „Yakub Kolas" din Vitebsk, Belarus; *Căsătoria* de N. Gogol și *Trei surori* de Cehov – Teatrul „A.P. Cehov" din Chișinău; *Jucătorii* de N. Gogol – Teatrul de Dramă și Comedie din Tiraspol; *Căsătoria* după Gogol – Teatrul Muzical-dramatic „Taras Șevcenko" din Cerkassî, Ucraina*; Nebuni din dragoste* de Tom Sheppard – Teatrul „Voskressinnia" din Lvov, Ucraina.

În ultima zi a Festivalului, Teatrul „Luceafărul" din Chișinău a jucat *D'ale carnavalului* de I.L. Caragiale, în regia lui Cornel Păvăloi. Festivalul a fost închis cu o reprezentație de înaltă ținută artistică: *Othello Material* după William Shakespeare cu trupa Angelus din Kanazawa, Japonia. Într-un decor redus la câteva obiecte-simbol, care sugerează că drama lui Othello are relevanță chiar în timpurile noastre, regizorul Naomichi Okai a imaginat un spectacol caleidoscopic, în care desenul scenic trasat cu mare acuratețe, jocul actoricesc cu interiorizări și izbucniri temperamentale și muzica pe viu, cântată la chitară electrică, formează un întreg unitar și puternic.

N-am regretat nici o clipă opțiunea pentru Chișinău: aici, minunata lună mai e anotimpul perfect. Completat cu nopțile de la clubul „Black Elephant" și de la Centrul Cultural „Ginta latină", cu muzica pur românească a grupurilor „Trigon" și „Gândul mâții", cu cea spaniolă, italiană, franceză sau ucraineană a unora dintre participanți, Festivalul Internațional de Teatru BITEI 2001 a fost o reușită. Întreaga trupă a Teatrului „Eugen Ionescu", directorul economic Viaceslav Reabcinschi, toți cei care au lucrat la organizarea Festivalului, au demonstrat că, așa cum a spus în cuvântul de încheiere directorul artistic al Festivalului, Petru Vutcărău: SE POATE.

Dumitru CRUDU:

„Prin teatru, vreau să descifrez mecanismele care animă lumea în care trăim"

Dramaturgul Dumitru Crudu s-a născut la 8 noiembrie 1967 în Flutura, Ungheni. A absolvit Facultatea de Filologie a Universității de Stat „Transilvania" din Brașov în 1996. A fost recompensat cu Premiul II la Concursul Național de Dramaturgie, ediția 1999, concurs organizat anual în Republica Moldova, pentru piesa *Crima sângeroasă din Stațiunea Violetelor*, text publicat de Editura *ARC* în colecția „Cântăreața cheală", în anul 2001. Este, alături de Marius Ianuș, inițiator al mișcării „Fracturismul".

Costin MANOLIU: *Când și cum ați început să scrieți piese de teatru?*

Dumitru CRUDU: Am început demult, chiar în timpul liceului, înainte să practic alte genuri literare. Nu-mi găseam mijloacele de expresie, n-aveam „uneltele", așa că am abandonat dramaturgia. M-am reapucat de scris texte pentru teatru în urmă cu doi ani și de atunci tot scriu. Am scris în jur de 30 de piese.

C. M.: *Din dramaturgia universală, care sunt autorii preferați de Dumitru Crudu?*

D.C.: Mi-au plăcut Sofocle și, desigur, Shakespeare. Mai ales *Richard III*, *Henric IV*, *Hamlet* și *Regele Lear*. Prin intermediul lui Shakespeare am descoperit o lume astăzi dispărută și valorile acelei lumi: noblețea, onoarea, etc. M-a impresionat respectul pentru învins, pentru adversar. Nu există personaje care au cu orice preț dreptate. Viața personajelor shakespeareene e nuanțată, complexă. De asemenea, îmi plac Schiller, Cehov, Beckett, Ionesco și, în mod special, Arthur Miller, care pentru mine e un dramaturg mai important decât titanii teatrului absurdului.

C. M.: *Piesele de teatru scrise de Dumitru Crudu se pot înscrie într-un anumit curent?*

D.C.: Primele piese pe care le-am scris au influențe din teatrul absurdului, influențe de care ulterior am început să scap. Cred că un text e original atunci când poți să-ți inventezi procedeele, mijloacele, tehnicile. Împreună cu scriitorul Marius Ianuș din București, în urmă cu un an și jumătate, am înființat un curent literar pe care l-am botezat *Fracturismul* și care vizează poezia, proza și dramaturgia. Încercăm să ne definim și să descriem mijloacele care ne caracterizează. Ulterior, *Fracturismul* s-a răspândit sau, mai bine zis, ni s-au alăturat și alți scriitori tineri.

C.M.: *Citind câteva dintre piesele de teatru pe care le-ați scris, am remarcat că ele sunt inspirate din cotidian, de imediat, de evenimente concrete care au avut loc de curând în spațiul românesc. Nu există riscul ca acest conjunctural să le facă mai puțin atractive după o scurtă perioadă de timp?*

D.C.: S-ar putea. Ceea ce mi-am propus a fost să descopăr realitatea înconjurătoare prin intermediul teatrului. Trăim într-o lume bulversată, confuză. Prin teatru vreau să descifrez mecanismele care o animă și să pun anumite probleme, care îi sunt specifice. De exemplu, mă interesează problema „țapilor ispășitori", personaje caracteristice vremurilor pe care le trăim. Mereu se dă vina pe altcineva. Mereu, un inocent îi absolvă pe ceilalți de responsabilitate, de implicare, de participare. De asemenea, sunt preocupat de „oamenii din umbră", de fabricarea „realității" de către mass-media, de către lumea politică. Am impresia că, într-o mare măsură, realitatea e tributară ficțiunii, utopiilor. Sigur, există pericolul ca piesele mele să se

învechească repede, dar în acest moment așa înțeleg eu a scrie teatru și riscurile mi le asum.

C.M.: *Ați propus textele dumneavoastră anumitor teatre?*

D.C.: În 1999, la Târgu-Mureș, cu ocazia **Dramafest**-ului, s-a realizat un spectacol-lectură cu un text care apoi a cunoscut și o versiune radiofonică, la Radio Iași, în anul 2000. Piesa se numește *Accidentul...* De curând, un teatru din Trieste (Italia) mi-a pus în scenă piesa *America 1*. Un altul, de la Belgrad (Iugoslavia), va monta un text intitulat *O chemare la Roma*. Cei din Italia și Iugoslavia au fost foarte receptivi. Le-am trimis textele, le-au tradus repede și imediat mi-au spus că-i interesează. La noi, în România și Republica Moldova, procesul e mult mai lung și de cele mai multe ori nu are finalitate.

C.M.: *Care sunt titlurile pe care ați vrea să le vedeți în repertoriul teatrelor românești în viitorul apropiat?*

D.C.: *Un recital la trompetă în Făgăraș, care nu va avea loc niciodată*, *Crima sângeroasă din Stațiunea Violetelor*, *Salvați New-York-ul*. Sper să fie câțiva regizori români interesați de piesele mele. Oricum, voi scrie mai departe, pentru că nu mă pot opri. În scris văd o intenție morală, fără a fi moralizator. Cum să nu faci rău, cum să te sustragi violenței. Cred că esteticul se degajă de aici.

Costin MANOLIU

Irina NECHIT

Cervantes la răcoare

Tristețea capitalei noastre pline de mori de vânt se întâlnește la Teatrul Național cu vitalitatea și curajul Cavalerului Tristei Figuri. Onorabila vârstă de patru secole a lui *Don Quijote* nu-l împiedică pe celebrul personaj să-și continue bătălia cu nenumăratele măști ale mizeriei, ale cruzimii și atrocității, credința în ideal constituind materia primă din care Petre Bokor și-a construit noul spectacol montat la „M. Eminescu" (adaptare teatrală: Dale Wasserman).

Se știe că Cervantes a avut toată viața încurcături cu justiția, că a stat la închisoare în repetate rânduri și că, aflându-se acolo, a scris versuri, comedii, nuvele, romane pentru a se distra și, înainte de toate, pentru a supraviețui. Protagonistul spectacolului de la Naționalul din Chișinău e un poet, un artist întemnițat, care îi convinge pe frații săi de suferință – niște pușcăriași ordinari – să interpreteze diferite roluri într-o piesă despre Don Quijote. Cei care au coborât pe ultimele trepte ale degradării, și pe care îi așteaptă streangul, descoperă balsamul artei ce reînvie aspirațiile spre noblețe, spre demnitate.

Nebunia creatoare a lui *Don Quijote* îi „contaminează" pe actori și pe spectatori, Andrei Sochircă în rolul principal confruntându-se cu dubla identitate a personajului său ce plăsmuiește himere și tot el le încarnează. Actorul se apropie de Cavalerul Tristei Figuri cu pietate, fără intenția de a domina universul donquijotesc, ci doar amintindu-ne că acest univers (mai) există. Spre tărâmul viselor Cavalerului din La Mancha e îndreptată și privirea *Aldonzei*, sceptică la început, iubitoare în final, când eroina Mihaelei Strâmbeanu acceptă să fie numită *Dulcineea*. Călăuzit

de proverbe amuzante şi mânuind săgeţile ironiei, Sancho Panza capătă o alură melancolică în interpretarea lui Oleg Grudco.

Lirismul emană căldură şi are o funcţie terapeutică în această premieră a Naţionalului, autoarea costumelor, Stella Verebceanu, implicându-se direct în crearea imaginilor scenice expresive.

Deşi spectacolului îi lipsesc performanţele vocale, este remarcabil efortul realizatorilor de a reconstitui atmosfera capodoperei lui Cervantes. Alături de *Don Quijote*, iarna a părut mai blândă în oraşul nostru înfrigurat.

Tentaţia zborului

Complexat de modul său sedentar şi de frivolităţile ce constituie esenţa provincialismului, Teatrul Naţional din Chişinău a renunţat, pentru scurt timp, la deliciile oferite de spectacolele sale comerciale, şi s-a adresat, în sfârşit, unui text serios. Aspiraţia spre seriozitate pare să se împlinească în *Zbor deasupra unui cuib de cuci* după romanul lui Ken Kessey (dramatizare de Dale Wasserman), a cărui premieră a şi fost urmată de comentarii contradictorii. După părerea unor critici, *Zborul...* se apropie de perfecţiune, atingând cote foarte înalte ale profesionalismului; alţi teatrofili însă consideră că acest spectacol are şi defecte serioase.

Ne alăturăm comentatorilor mai puţin exaltaţi, care au privit noua superproducţie cu tot respectul pentru realizatorii ei, admirând scriitura regizorală a lui Mihai Lungeanu, tulburătoarea muzică a lui George Marcu şi inspiratul cadru scenografic creat de Anca Pâslaru. Însă nu putem face abstracţie de ceea ce numim „balast", rutină, superficialitate într-o montare proaspăt adusă în faţa unui public care a uitat gustul artei autentice. Dincolo de handicapurile lingvistice ale actorilor, se reliefează neputinţa lor de a coborî în abisurile textului şi incapacitatea unora dintre ei de a mima inteligenţa. Cultura şi talentul lui Mihai Lungeanu transpar în spectacol, dar forţa de inerţie a interpreţilor se opune proiectului regizoral, răsturnându-i soluţiile-cheie. O distribuţie nu tocmai reuşită viciază întreaga anatomie a *Zborului...*, în care *Sora Şefă* (Angela Cărăuş) îndeplineşte funcţia de „personaj negativ", iar *indianul Bromden* (Vitalie Cărăuş) şi nebunii capătă alură de „personaje pozitive". De fapt, psihopaţii nici nu ne conving că suferă de vreo boală mintală, ci se identifică cu nişte măscărici care acceptă să fie „rotiţele" supuse ale unui mecanism imens (şi pervers) al distrugerii. Cu eforturi comune, ei transmit totuşi emoţia contactului fatal cu o lume dementă. Igor Caras în rolul lui *Mc Murphy* parodiază seriozitatea, incită la revoltă viscerală, construind o citadelă a curajului, a demnităţii umane.

Spectacolul despre „cuibul de cuci" permite trupei Teatrului Naţional să urce încă o treaptă pe scara evoluţiei sale, însă cei de la „M. Eminescu" nu ar trebui să-şi ia prea în serios tentativele de a ajunge datorită *Zborului...*, pe calea aerului (şi pe alte căi), la prestigioase festivaluri europene, internaţionale etc. Întrebarea e dacă se vor întoarce din Europa şi cu premii, nu doar cu impresii de călătorie.

Bogdan ULMU

Proiectul (imperfect) al unei tragedii

La Chișinău apare, de-o vreme, o cochetă colecție de piese de teatru, intitulată „Cântăreața cheală". Textele publicate sub aceste auspicii sunt temerare, coperta seriei este impecabilă din punct de vedere grafic, iar pe coperta a patra se află, întotdeauna, o binevenită fișă de creație a fiecărui dramaturg. Cu oarecare ciudă spun, în România nu avem o asemenea colecție (chiar dacă s-a încercat ceva la Editura *All*); da-n România nu mai avem, se pare, nici iubitori de carte de teatru... Din păcate. Nu-nseamnă că-n Republica Moldova e o foame teribilă de dramaturgie; însă e clar, acolo-s oameni de artă descurcăreți, care au putut găsi banii necesari editării unor lucrări destinate scenei. Erau, la noi, într-o vreme, două colecții minunate: „Thalia" și „Rampa". Au dispărut. Dar, să nu disperăm: pământul e rotund! ...

Piesa despre care vom vorbi se numește *Proiectul unei tragedii* și e semnată de un nume destul de sonor în spațiul național: Irina Nechit. Scriitoarea se ocupă de ceva vreme de arta spectacolului (a publicat și un volum de cronici, bine primit) și cunoaște cam cât trebuie, din meșteșugul dramaturgic. Din păcate, va trebui să-și simplifice *story*-ul, să se debaraseze de livrescul sufocant și de tonul, pe alocuri, didacticist; și, nu în cele din urmă, să înceapă să se exprime într-o limbă curată. Corectă. Vorbită, nu artificială. Spre exemplu, unele expresii suportă rescrieri – deloc pretențioase: „Cine visează la idealuri nu se mai mărită" (se poate renunța la „la idealuri"); „Mi-a trece"– spune o ziaristă! („mi-o trece"; ori „o să-mi treacă!"); „colegii lui își dau blende" (nu sună a indicație regizorală dintr-o tragedie citadină, zău!); „Îți sun de la UNICEF" („te sun de la UNICEF!"); „Dorin s-a purtat urât: m-a lepădat!" – se vaită actrița; dar, dorea să transmită „m-a abandonat"; „se poate să las la tine tabloul?" (mai vorbit: „pot lăsa la tine tabloul?") ș.a.m.d.

Pe de altă parte, e o paradă de erudiție în acest text, de rămâi mirat! Se fac nenumărate referiri, în discuții de cafenea, ori la petreceri, în toiul unor conversații banale între prieteni, ori între iubiți, care cad – iertat să-mi fie termenul – ca nuca-n perete! Homer, Casanova, Casandra, Apollo, filosofii chinezi, George Călinescu, fecioara Arahneea, Goethe, Botticelli, Alexandru Mitru (sic!), George Murnu (idem), Platon, ș.a. intră-n discuție când nu te-aștepți. E meritorie intenția autoarei de a-și păstra eroii într-un spațiu eminamente cultural, dar când stau de vorbă doi oameni despre viața grea, despre eșecuri în iubire, despre bolile lor nevindecabile, despre salariile mici, nu e cazul să se facă atâtea trimiteri, pagină de pagină, la idei și modele culturale. Cât de rafinat ar fi eroul care discută într-o piesă, o poate face și fără aluzii permanente la cursul de istoria culturii și civilizației!...

Dincolo de aceste nedibăcii, caracteristice debutanților, trebuie observat că lucrarea are și calități la fel de evidente: o amară descriere a landului în care trăiește scriitoarea (Țara Descurcăreților!), un spațiu în care frigul și întunericul pun piedici serioase celor ce vor să creeze; conducătorii au încărunțit în floarea vârstei, iar Platon e întrecut de realitate, fiindcă din cetate n-au fost alungați doar poeții, ci și restul profesiilor nobile! Evitarea *happy-end*-ului este iarăși salutară (Casandra orbește, Ifigenia – face un infarct fatal); sunt și câteva paranteze (didascalii) interesante, profitabile pentru un virtual director de scenă (brusca ploaie de castane – p. 17; cercul de lumină fosforescent, în care apar cele trei grații – p. 55; tinerii care stau pe... crengile castanului, costumați în îngerași & drăcușori – p.70 etc.).

Luciditatea, poezia, alonja culturală, capacitatea de a gândi *scenic*, o recomandă pe Irina Nechit pentru botezul repetat al scenei. Deocamdată, un regizor va trebui să-i

„cosmetizeze" textele; apoi, încetul cu încetul, va învăța singură să renunțe la unele replici tautologice și imagini artificioase. Bref: miza piesei rămâne tentantă. Proiectul tragediei – oricât de imperfect – exercită o forță de seducție asupra lectorului. Exigent sau îngăduitor. Practician ori teoretician. De dincolo sau de dincoace de Prut...

Absurd & sarcasm

În revista „Convorbiri literare", Claudiu Groza analiza piesa unui excelent dramaturg din Republica Moldova: Dumitru Crudu. Cronica era pertinentă. Numai că m-a șocat apropierea de Caragiale! Titlul piesei i s-a părut studentului clujean descins de-a dreptul din *nenea Iancu*; nu mi-am dat seama! *Crima sângeroasă din Stațiunea Violetelor* nu rimează, în memoria mea afectivă, deloc, da' deloc, cu *Groaznica sinucidere din strada Fidelității!* De asemenea, insist azi asupra lucrării deoarece atât titlul articolului (*Ce crimă, monșer?*), cât și finalul său („A dracu' republică! Al dracu' Platon! Parol, țață, să te-ngrop!") lăsau loc la interpretări depreciative. Piesa lui Crudu mi se pare una dintre cele mai bine scrise drame pe care le-am citit în ultimii ani! E un text atât de echilibrat, atât de „cu măsură" redactat, încât nici nu se pune problema tratării lui „în doi peri"...

Ca să nu las loc la suspiciuni: nu-l cunosc pe Dumitru Crudu decât din poza de pe coperta a patra a volumului; tot de-acolo am aflat că are doar 24 de ani și că a fost jucat de două ori, ocazional (o dată, într-un spectacol-lectură; apoi, la un post de radio moldav). Așadar, e de mirare să afirmi că este un dramaturg matur! Dar este. *Crima sângeroasă din Stațiunea Violetelor* demonstrează o perfectă stăpânire a mijloacelor dramaturgice (ca să folosesc și eu un poncif!) și, fără îndoială, merită să vadă nu doar lumina tiparului (a fost publicată în colecția „Cântăreața cheală" a Editurii *Arc*, din Chișinău, anul acesta), ci și pe cea, atât de râvnită desigur, a scenei... Piesa înaintează sigur, convingător, pe două culoare: al (virtuozității teatrului) absurdului și al sarcasmului social-politic. Că e bine influențat, declarat influențat de Ionesco, Mrožek, Mazilu, Vișniec, Dürrenmatt, chiar Crudu o recunoaște, în unele puseuri narcisist-intertextualiste („Scrieți niște porcării la fel ca și Dumitru Crudu, un poetastru din orașul nostru", p. 24; sau „e ceva ca în Dumitru Crudu sau Matei Vișniec", p. 52). Dar nu-i nimic rău în asta...

Că-și varsă năduful pe cei din jur, rar dispuși să acorde clemență figurilor de nonconformiști, e iarăși evident.

Dar mai presus de toate, descoperi în această piesă o siguranță a replicii; calitatea ei de a fi, cum zicem noi în teatru, *vorbită*. Nu o dată, seducătoare. Plină de umor. De o delicioasă ironie. „Ar trebui să vă mai cultivați și dumneavoastră un pic, domnule!" – îl sfătuiește Polițistul pe... poet!. „Sunteți acuzat nu neapărat de o crimă pe care ați făcut-o, ci de una pe care o veți face!"... „A căzut comunismul, pe care, nu-i așa că și dvs. l-ați iubit, nu?!"... „Femeile de serviciu și șoferii rămân cei mai importanți oameni din țara noastră"... ș.a.m.d.

Finalul e admirabil: deși toate personajele secundare fac imposibilul pentru a-l asmuți pe poet (*Istan*, de la Tristan!), asupra soției sale (*Olda*, de la Isolda), deși se mizează pe uciderea ponegritei femei, de către virtual/ gelosul bărbat, cei doi refuză să dea satisfacție mulțimii însetate de sânge și se îmbrățișează, spre disperarea ei. Crima se amână *sine die*...

Piesa are și câteva paranteze incitante, care pot stimula imaginația directorilor de scenă. Ergo: jucați-o, fraților, că merită!

FESTIVALURI, GALE, SĂRBĂTORIRI

Pe scenă, de 40 de ani – promoția 1961

a venit din toată lumea și s-a sărbătorit cu rude, prieteni și colegi

1

2

Explicații foto:

1. Gheorghe Dinică
   și
   Marin Moraru
   cu soțiile:
   Gabriela și Lucia
2. Costică
   Drăgănescu
   și
   Mitică Popescu
3. Ioana Manolescu
4. Melania Ursu
5. Dorina Lazăr
   și
   Olga Tudorache

Foto: Florin Biolan

Festivalul de Teatru Piatra Neamț

Ediția a XVII-a (22–30 mai 2001)

- Organizatori: Teatrul Tineretului Piatra Neamț și Fundația Culturală "Ion Coman"
- finanțat de către Consiliul Județean Neamț și realizat cu sprijinul Ministerului Culturii, Consiliului Local Piatra Neamț și al UNITER
- în opt zile de Festival, au fost prezentate douăsprezece spectacole, deși numai trei dintre ele au aparținut exclusiv unor artiști din străinătate: *Regele Lear* de William Shakespeare – Pazardzhik Drama Theatre, Bulgaria; *Shylock* – one man-show de Gareth Armstrong, Marea Britanie; *Valsul greșit* – Hikaru Otsubo Buto Company Kyto, Japonia
- secțiunea Focus – menită să confere identitate Festivalului, să-i accentueze caracterul internațional și să conducă la cunoașterea altor spații teatrale – și-a concentrat atenția aspura spațiului teatral balcanic; ea s-a intitulat „Balcanii și balcanismul"
- discuțiile și dezbaterile privind Focus-ul Festivalului s-au purtat în jurul temei: „Balcanii – Agonia și extazul Occidentului"
- au lipsit de la Festival reprezentanții Turciei, Bosniei-Herțegovinei, Macedoniei, Greciei și Albaniei
- Muzeul Țăranului Român a prezentat cu sprijinul muzeografului Cosmin Manolache un *happening* cu obiecte și texte din folclorul aromânilor; întâlnirea s-a dorit a fi o provocare la limita dintre arta contemporană, muzeografie și reflecție etnologică și s-a încheiat cu un scurt meci de fotbal în onoarea aromânului Gheorghe Hagi
- Fundația de Arte Vizuale a proiectat filmele: *Tonel și Vieru* – sau de la crimă la baladă de Mugurel Vasiliu, *Paznic de cetate* – sau despre cetate și credință și *Viață de câine* – sau despre Bucureștiul câinilor și al oamenilor, ambele în regia lui Alexandru Solomon
- regizorul francez Christian Benedetti – prezent la Festival din dorința directorului Teatrului pietrean (implicit director al Festivalului), Corneliu-Dan Borcia, de a menține în formă trupa sa de tineri actori (îndrăznesc să spun, cea mai bună trupă de actori tineri existentă în acest moment în teatrele noastre) – a condus pe durata Festivalului un *workshop* la care au participat exclusiv actorii teatrului
- având drept temă „Teritoriul teatrului", *workshop*-ul a propus exerciții menite să ducă la îmbunătățirea capacităților de concentare, la canalizarea corectă a energiei fizice și psihice, la menținerea ritmului corespunzător, în momentul în care se obține atingerea lui
- pentru pubilc, *workshop*-ul s-a încheiat cu o reprezentare în fază de lucru a piesei *Blasted* aparținând scriitoarei Sarah Kane
- profesionalismul și performanțele tinerilor actori de la T.T., dovedite în doar șase zile de lucru cu regizorul francez, l-au determinat pe acesta din urmă să accepte invitația de a reveni la Piatra Neamț pentru finalizarea proiectului început, cât și pentru realizarea altor scpectacole sau schimburi culturale
- tot în cadrul Festivalului au fost lansate volumele: *Andrei Șerban sau întoarcerea acasă* și *Festivalul de Teatru Piatra Neamț – Întâlniri de la Est la Vest și invers*, ambele apărute la Editura UNITEXT, precum și *Două piese de teatru* de Cristian Juncu, volum publicat de Editura Magus
- *Povestea vorbei în Balcani* – o transmisie *live* dintr-un dicționar uitat, realizată cu sprijinul actorilor T.T., a încercat să amintească publicului spectactor influențele lingvistice de origine balcanică intrate în fondul de cuvinte al limbii române; ideea și se pare chiar regia i-au aparținut criticului Marian Popescu
- din juriul Festivalului au făcut parte: Florina Cercel, actriță (președinte); Christian Benedetti, regizor (Franța); Marinela Țepuș, critic de teatru; Horațiu Mihaiu, regizor; Cristina Grigore, profesor – reprezentanta publicului (membri)

- în conformitate cu regulamentul Festivalului, juriul a decis în unanimitate acordarea Premiului Festivalului (premiu în valoare de treizeci de milioane, oferite de UNITER și Teatrul Tineretului) spectacolului *Bekkanko* de Asaya Fujita, în regia lui Cristian Juncu (Teatrul „Mihai Eminescu", Botoșani); montarea a fost premiată pentru „rafinamentul stilistic și pentru dimensiunea filosofică" care au caracterizat-o
- Premiul Special al Juriului – Premiul „Vorel" (în valoare de cinsprezece milioane de lei, oferite de Fundația „Vorel") a fost acordat actriței Ioana Gajdó (Teatrul „Andrei Mureșanu", Sfântu Gheorghe) pentru „creația deosebită (prezență scenică, modernitatea mijloacelor de expresie)" a rolului Ildiko din spectacolul *Cu mâna pe ciocan* de Miloš Nicolić, cât și pentru „contribuția decisivă la succesul spectacolului prin crearea costumelor"
- în mod excepțional, s-a acordat o diplomă pentru „deosebita contribuție la promovarea dramaturgiei contemporane" scriitoarei Biljana Srbljanović, prezentă în Festival cu două piese
- o altă diplomă a fost acordată actorului Dragoș Bucur pentru „cele trei ipostaze diferite" din spectacolele în care a fost distribuit: *Trilogia belgrădeană* de Biljana Srbljanović, regia Theodor Cristian Popescu (Compania 777, Teatrul Bulandra, Teatrul Nottara); *Proud to be here/Mândru să fiu aici*, de Katharina Vogel (Fundația Culturală Proiect DCM, București) și *Povești de familie* de Biljana Srbljanović, în regia Andreei Vălean (Teatrul Nocturn și Compania Imago, București)
- Premiul de popularitate (acordat de către publicul nemțean, prin vot secret) a revenit spectacolului *Spirit* de Margaret Edson, în regia Cătălinei Buzoianu (Teatrul Mic, București)

Irina IONESCU

Respectarea tradiției

Programul de austeritate financiară dictat de la buget, a impus o participare redusă anul acesta la cea de-a XVII-a ediție a Festivalului de Teatru Piatra Neamț (22–30 mai 2001). Tradiția a fost totuși respectată, atât cât s-a putut, deși numai trei dintre spectacolele prezentate au marcat caracterul internațional al Festivalului.

Primul dintre ele a aparținut Teatrului Pazardzhik din Bulgaria. Tragedia *Regelui Lear* de Shakespeare, în montarea regizorului Petar Todorov nu a emoționat însă pe nimeni, impresia generală fiind una puternic impregnată de nedumerire față de o aglomerare gratuită de ritmuri, costume, jocuri cu bețe afro-japoneze, elemente ale spectacolului *commedia dell'arte*, pantomimă, parodie, scene patetice, fără să existe sau fără să se vadă vreo idee în jurul căreia să fie centrată montarea. Foarte multe teme a abordat, în schimb, Gareth Armstrong, autor și interpret al *one man show*-ului *Shylock*. Rezumat al *Negustătorului din Veneția* de Shakespeare, trecere în revistă a persecuțiilor religioase suferite de evrei de-a lungul timpului, inventar al celor mai importante montări ale piesei, istoric al Teatrului Globe și al teatrului elisabetan, *Shylock* a fost, de fapt, o lecție/un eseu despre (in)toleranță și ridicol, despre constrângere și libertate, în interpretarea unui profesor talentat care a reușit să mențină treaz interesul publicului pe aproape toată durata reprezentației.

Hikaru Otsubo (coregraf și interpret) a prezentat, prin intermediul „spectacolului solo Butho", cum îl consideră specialiștii, intitulat *Valsul greșit,* un veritabil exercițiu de relaxare și imaginație. Fantezia și mobilitatea, ambele extraordinare, dovedite de dansatorul japonez au impresionat în mod plăcut audiența, aceasta lăsându-se purtată în ritmul muzicii spre diverse subiecte de

natură existențială sau, dimpotrivă, spre simple, dar reușite, parodii ale dansului clasic.

Ca în fiecare an, Festivalul de Teatru Piatra Neamț și-a concentrat atenția asupra unui anumit spațiu teatral pe care a încercat să-l prezinte din cât mai multe unghiuri de vedere cu putință. Optând pentru reprezentarea teatrului balcanic, organizatorii au selectat astfel spectacole ce au avut la bază texte aparținând – aproape în exclusivitate – unor autori balcanici.

Biljana Srbljanović, cea mai jucată scriitoare din Balcani, a putut fi urmărită cu două piese, montate la noi de Theodor Cristian Popescu și Andreea Vălean. Este vorba despre *Trilogia belgrădeană* (Teatrul Bulandra, Compania 777, Teatrul Nottara) și *Povești de familie* (Teatrul Nocturn și Compania Imago). Pornind de la realitatea imediată existentă în fostele țări comuniste, realitate post–război/revoluție, spectacolele aduc în discuție problemele emigrărilor masive din rațiuni economice, politice, sociale sau chiar culturale, precum și imposibilitatea vindecării altfel decât prin dispariție fizică a tuturor traumelor produse la nivel uman. Din distribuțiile montărilor s-au remarcat, prin firescul prezenței scenice, în special Dragoș Bucur, Bogdan Dumitrache, Damian Victor Oancea, Isabela Neamțu, deși nici ceilalți interpreți nu au trecut neobservați, fiind foarte bine aleși și perfect sincronizați.

Teatrul Underground („Ariel") din Târgu Mureș a prezentat o piesă structurată secvențial, în care firul epic se leagă puțin câte puțin din scene alternant comic-absurde, melodramatice sau tragic-meditative. *Dies Irae* de Zanina Mircevska, în regia lui Aleksandar Ivanovski, este o poveste tulburătoare despre destin și neajunsurile condiției umane, dezvăluită emoționant prin gesturi și detalii trădate în intimitatea unei camere de hotel. Loc de întâlnire peste timp, spațiul amintit se umple pe rând cu diverse personaje – un cuplu tânăr/matur/bătrân, o mamă denaturată, doi șoferi iresponsabili, două adolescente cu gusturi perverse, un alt cuplu legat afectiv chiar dincolo de moarte, un om cu o valiză misterioasă, pentru care timpul se scurge invers –, toate interpretate

admirabil de o distribuție ale cărei vârfuri rămân totuși Monica Ristea Horga, Nicu Mihoc și Serenela Mureșan.

Dušan Kovačević, autor jucat cu mult succes la noi, în ultimii ani, a fost prezent în Festival grație spectacolului Teatrului Mic din București, *Spionul balcanic*, în regia lui Claudiu Goga. Ceea ce ar fi trebuit să fie o „versiune subtilă, dar și strălucitoare a textului sârbesc", care „să ne pună pe gânduri și să ne facă să râdem în același timp", a eșuat într-o montare îmbâcsită din punct de vedere scenografic și absolut derizorie la nivel interpretativ. Peripețiile personajului principal al piesei, „ieșit din spălătoria de creiere a regimului polițienesc cu nervii șifonați", „bolnav de mania persecuției" – culminează în spectacol cu „travestiri, confuzii și încăierări, scenarii aberante și ciorovăieli casnice". Comicul refuză însă să se nască, în ciuda eforturilor disperate ale lui Dan Condurache, atent aproape în exclusivitate la reacția sălii și mai deloc la relația cu celelalte personaje.

De foarte multă inventivitate dă dovadă, în schimb, Theodora Herghelegiu în montarea piesei *Cu mâna pe ciocan* de Milos Nikolic, la Teatrul „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe. Alert, provocator, îndrăzneț chiar până la licențiozitate, spectacolul descoperă trei cazuri identice de falsă paternitate, urmare a mișcărilor prea rapide de trupe de pe un front pe altul, în timpul celui de-al doilea război mondial. Tragicul devine comic cât se poate de firesc, convenția teatrală este întotdeauna la vedere, iar lucrul pe text se dovedește extrem de minuțios în găsirea calamburilor, a accentelor insidioase și în resemantizarea expresiilor. Puternic exploatat, umorul regizoarei face deliciul spectatorilor și pregătește crearea unor personaje extrem de flexibile.

Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani a onorat invitația la Festival cu *Bekkanko* de Asaya Fujita, în regia lui Cristian Juncu – un basm japonez despre iubirea dintre „o fată izolată de handicapul ei în lumea celor normali" și „un drăcușor caraghios, timid și lipsit de puterea malefică ce îi caracterizează pe semenii lui" (Liviu Dospinescu). Montat fără excese și pretenții regizorale deosebite, spectacolul a fost apreciat mai ales datorită simplității sale vizuale, sincerității interpreților și tematicii propuse. Juriul Festivalului i-a acordat chiar *Marele premiu* pentru „rafinamentul său stilistic și dimensiunea filosofică". Teatrul Mic din București a mai participat la Piatra Neamț și cu *Spirit* de Margaret Edson, în regia Cătălinei Buzoianu. Textul de spectacol – un veritabil eseu dramatic despre vulnerabilitatea ființei umane și forța invincibilă a spiritului său –, scenografia Liei Perjovski marcând cu eleganță toate momentele lirice existente în piesă – și interpretarea Valeriei Seciu în rolul protagonistei, au constituit punctele forte ale montării cu cele mai multe aplauze în fața publicului nemțean, aplauze dublate de *Premiul de popularitate*.

Dansul contemporan nu a lipsit din Festival, fiind reprezentat de către Fundația Culturală „Proiect D.I.M." din București, cu *„Mândru să fiu aici"*, în coregrafia Katharinei Vogel. Explorând limitele corpului, traversând diverse stadii în încercarea de a depăși momentul alienării în favoarea autocunoașterii, acest spectacol a demonstrat, înainte de orice, valoarea inițiativei independente și diversitate formei de expresie scenică.

Tot în cadrul Festivalului, teatrul-gazdă, Teatrul Tineretului, a prezentat una dintre cele mai recente premiere ale sale – *Cocoșei și puicuțe* de Willy Russell, în regia lui Vlad Massaci – o comedie reușită despre viața și aventurile unor tineri de provincie, care pune însă în valoare foarte bine toată trupa de actori pietreni.

Curajul de a reveni

Speranță și foarte multă încredere în titlul volumului *Andrei Șerban sau întoarcerea acasă – Piatra Neamț 1966–2000* (coordonat de Marian Popescu și apărut la Editura UNITEXT, în seria „Document"), volum realizat în urma prezenței lui Andrei Șerban la Festivalul de Teatru Piatra Neamț – 2000.

Ceea ce ar fi trebuit să fie doar începutul unei colaborări de lungă durată cu Teatrul Tineretului, la invitația căruia Andrei Șerban a condus pe durata Festivalului un *workshop* cu actorii teatrului, s-a dovedit, în timp, un episod singular ce nu a mai putut fi continuat sub nici o formă din cauza lipsei fondurilor și a indiferenței forurilor locale.

Eforturile directorului TT, Corneliu-Dan Borcia (care declara în corespondența dusă câțiva ani înainte de a-l avea ca invitat pe Andrei Șerban: „Am alergat cu limba scoasă după bani. La noi manager=cerșetor!"), ambiția lui de a reda teatrului atmosfera și faima de altădată, intenția sa de a deschide Festivalul de anul acesta cu premiera piesei *Îmblânzirea scorpiei* de Shakespeare, în regia lui Andrei Șerban, s-au spulberat rând pe rând, rămânând doar bunele intenții nematerializate, amintirile și regretele în fața ratării unei ocazii de o asemenea importanță.

Fotografiile, declarațiile, interviurile, discuțiile publice realizate cu prilejul Festivalului de Teatru Piatra Neamț – 2000, la care Andrei Șerban a fost invitat de onoare, au devenit în schimb, adunate în volumul publicat de UNITEXT, documente de arhivă, singura dovadă palpabilă a descoperirii sau reîntâlnirii cu Andrei Șerban, la Piatra Neamț – locul unde a debutat ca regizor, în 1967.

A montat atunci *Dureroasa și adevărata tragedie a domnului Arden din Faversham* (martie 1967), *Omul cel bun din Seciuan* de Bertolt Brecht (noiembrie 1968) și „Noaptea încurcăturilor" de Oliver Goldsmith (noiembrie 1968).

A revenit anul trecut la Piatra Neamț, după 32 de ani, pentru o generație tânără de actori, care nu știa decât că are în față un personaj legendar al teatrului românesc.

Majoritatea dintre ei nu-i văzuseră nici măcar montările de la Teatrul Național București, la începutul anilor '90. Întâlnirea cu Andrei Șerban a fost pentru ei o noutate absolută și dacă ar fi avut șansa continuității le-ar fi schimbat cu siguranță destinul artistic.

Punte de legătură peste timp, piedică în calea uitării ori a ignoranței, *Andrei Șerban sau întoarcerea acasă – Piatra Neamț 1966-2000* este înainte de orice o demonstrație a puterii de a reveni în trecut, la începuturi, idee exprimată, mult mai bine, în volum de George Banu: „*il faut toujours revenir...* e o decizie care, dincolo de orice temeri, merită luată. Căci, altfel, refuzând întoarcerea, nu faci decât să negi trecutul, care, oricum, revine. Și de aceea e mai indicat să nu-l negi, ci să întreții cu el relații de neagresiune reciprocă. A reveni e o reîntâlnire cu sine însuși. E o formă de curaj."

FESTIVALURI SIBIENE

Gabriela PANȚEL-CENUȘER

LA STRADA – punct și de la capăt

Un festival internațional (care ține chiar numai trei zile) înseamnă o dezlănțuire de energii pe care spectatorii nu o bănuiesc, mai ales atunci când întreg programul se desfășoară cu punctualitate și curge de la sine, arătând, cum e și firesc, produsul final. Pe scenă, în sălile de expoziție, pe parcursul *work-shop*-urilor nu se văd zecile de telefoane, de contacte directe, intervenții, rugăminți, speranțe, renunțări. Peste o asemenea sărbătoare trebuie să treacă timp, trebuie lăsate ecourile să se stingă și apoi judecată la rece. Este un fel de a spune, deoarece, căldura pe care artiștii și păpușile lor au transmis-o în public, alături de alte manifestări (muzică, parada modei, expoziții, lansări de carte, întâlniri profesionale) rămâne în sufletele spectatorilor mari și mici încă mult timp după ce păpușile s-au culcat cuminți în cuferele lor, după ce ultimele acorduri muzicale au încetat, costumele s-au adunat, expozițiile s-au strâns, iar scena din Piața Mică a orașului a fost demontată pe îndelete, sub ochii nostalgici ai spectatorilor deveniți acum simpli trecători.

Germania, Italia, Olanda, Bulgaria, Republica Moldova sunt țările care au răspuns invitației lansate de Teatrul pentru Copii și Tineret „Gong" și au trimis trupe și spectacole reprezentative la Festivalul Internațional de Artă Neconvențională „La Strada", desfășurat

la Sibiu între 30 mai–1 iunie a.c. Ce au putut vedea copiii, dar și adulții în cele trei zile pline de festival? În fiecare dimineață, „Ceasul cu marionete" ne-a trezit și amuzat cu mici scenete jucate în fața cadranelor în stilul păpușilor mecanice. În aceeași manieră, statuile vii au reprezentat un punct de atracție prin perfecțiunea „interpretării statice", adevărată demonstrație de virtuozitate și autocontrol. Sosit din Republica Moldova, Valeriu Josan de la Teatrul de Marionete din Chișinău, a prezentat recitalul *Sufletul*, un *one-man show* în care a dat viață marionetelor reunite, între altele, într-o orchestră veselă.

Întâlnirea cu un personaj cunoscut, *Kasper*, i-a facilitat lui Arnold Landen din Germania, regizorul și interpretul spectacolului *Trei jocuri cu Kasper,* apropierea de micii spectatori care au putut urmări o îmbinare fericită între jocul păpușilor și cel al actorului. Eroul trece din poveștile clasice cu prințese, în zilele noastre, într-o poveste *Despre hoțul de mașini, despre alcool și despre diavol.* Tot din Germania – din Leipzig – a venit și trupa Teatrului Wie-Wo, care a prezentat o versiune a *Caprei cu trei iezi,* intitulată *Lupul și cei șapte iezi.* De dimensiuni mici, păpușile acestui „teatru de cutie" s-au adaptat perfect ideii de teatru stradal, ușor de manevrat și cu impact direct la public. Un spectacol interesant a captat atenția spectatorilor aflați în curtea Muzeului de Istorie. Trupa teatrului de Păpuși din Plovdiv (Bulgaria) a evoluat pe un scenariu – *Hamlet*, inspirat din piesa lui Shakespeare, dar și din cartea umoristului american Richard Armor. Neînțelegerea limbii bulgare nu a constituit un impediment în comunicare, lumina, culoarea și efectele tehnice venind să sugereze atmosfera, dar și ideea piesei. Din România, alături de teatrul–gazdă, s-au produs actorii din Baia-Mare, în spectacolul *Un pedagog de școală nouă* după I.L. Caragiale, în regia Alinei Hiristea, și veșnic tânăra Daniela Anencov cu *Un hapciu în plină vară*, reprezentație veselă și antrenantă.

Revelația festivalului a fost, italianca Laura Kibel – o actriță de talie internațională, cu un palmares impresionant la festivalurile de gen din Europa, autoare totală a unui spectacol de animație ce presupune folosirea întregului corp și mai ales, a picioarelor. Personajele ei se formau și erau jucate pe tălpi și pe genunchi, pe umeri, mâini și cap, tot corpul participând la crearea mișcării în ritmul muzicii. Păpuși în evoluțiile solo, ori mici conflicte între două sau mai multe personaje au animat mai bine de o oră atmosfera din Piață, dar și din alte locuri în care și-a adaptat spectacolul. Un cor de vulturi, doi îndrăgostiți care se despart, un violonist și mai multe alte personaje prind viață la vedere, într-o interpretare de zile mari, susținută cu un profesionalism desăvârșit. Receptivă la arta autentică, Piața arhiplină a solicitat-o de nenumărate ori pe Laura Kibel, care a oferit cu generozitate, până la epuizare, toate suplimentele *show*-ului.

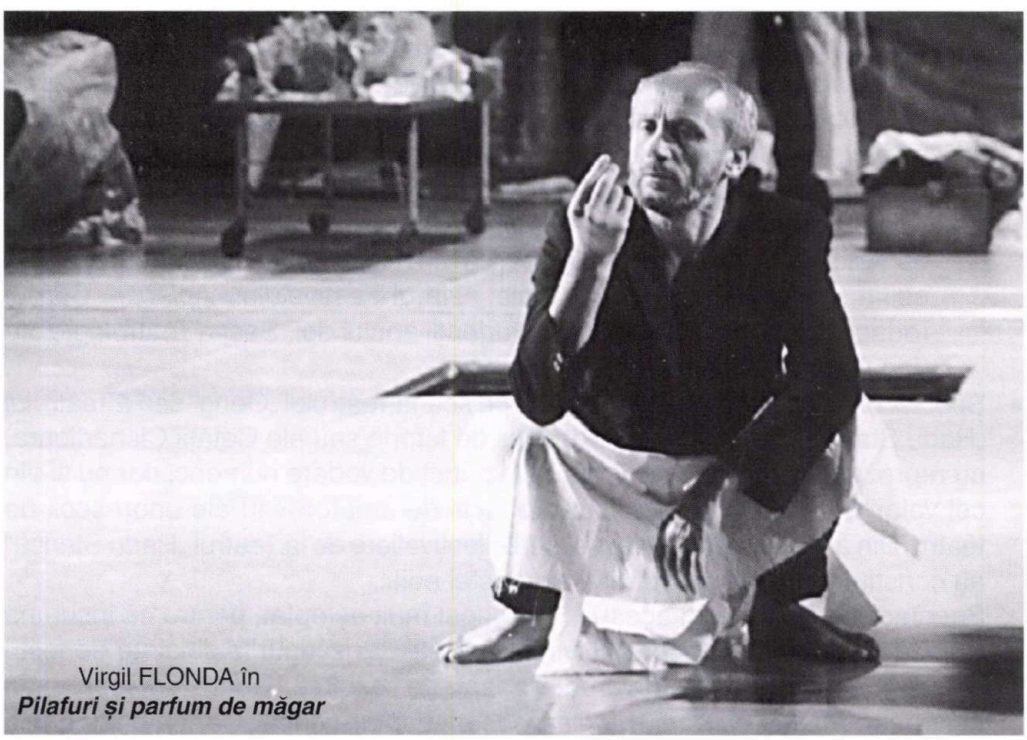
Dar festivalul – denumit „de artă neconvențională" – a cuprins manifestări diverse care merită punctate aici: expozițiile scenografelor Daniela Drăgulescu din București și Angela Josan din Chișinău, cele trei colecții de costume prezentate de „La Production", concertul de muzică clasică și țambal susținut de Radu Seu din Cluj-Napoca, jocurile și concursurile pentru copii și încă multe altele. La finalul celor trei zile de Festival, organizatorii au răsuflat ușurați. „Gata. Cred că a fost ultimul!" – declară cu jumătate de gură directoarea Tetrului „Gong", Mihaela Grigoraș, amintindu-și că de încă cinci ori își mai spusese același lucru, fără să se țină de cuvânt. Nici nu a rostit bine vorbele și telefoanele au început să zbârnie, prietenii și colaboratorii din țară și de peste hotare interesându-se de viitoarea ediție.

Așadar, „La strada" – punct și de la capăt.

Oana BORȘ

Și a fost ediția a VIII-a...

- Organizatorii Festivalului Internațional de Teatru: Fundația „Democrația prin Cultură", Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu; Consiliul Județean Sibiu; Primăria Municipală Sibiu; Consililul Local Sibiu, în asociere cu TVR2.
- Cuvântul de ordine al ediției din anul acesta a fost *PROVOCĂRI.*
- Programul foarte variat a însemnat, pe lângă un corpus de spectacole de teatru, o serie de evenimente colaterale:
  - Ateliere de lucru: *Physical Acting,* condus de Steave Person (SUA); *Young peoplee performance project: Sibiu 2001*, condus de Clair Hind (Marea Britanie); *Voyager Project* condus de Peter Goldfrab (SUA); *War Stories* condus de Jonathan Chadwick (Marea Britanie); *Ionesco et la realitate de la vide,* condus de Andrei Zaharia (Canada).
  - *Întâlnirea publiciștilor*, ce l-a avut pe criticul Marian Popescu drept coordonator.
  - *Întâlnirea directorilor de festival din lume.*
  - *Întâlnirile Teatrale ale Festivalului* au fost întâlniri între creatori ale căror spectacole au ținut afișul în ziua precedentă și ziariști sau public interesat.
  - *Spectacole-lectură și Teatru radiofonic.*



Virgil FLONDA în
Pilafuri și parfum de măgar

- Această secțiune a fost rodul colaborării dintre Universitatea „Lucian Blaga" Sibiu, Catedra de Artă Teatrală (studenții-actori fiind interpreții rolurilor); Secția Română a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (criticii de teatru fiind moderatori ai discuțiior ulterioare audierii fiecărui spectacol-lectură) și Radio România Cultural (care a înregistrat manifestarea, urmând ca una dintre piesele citite să fie transpusă într-un spectacol de teatru radiofonic). De altfel, în prima zi a secțiunii s-a audiat o montare deja realizată pe bandă, „Apocalipsa gonflabilă" de Saviana Stănescu, regia Gavriil Pinte.
- Cele șase piese au fost puse în pagină în „Antologia" lansată în timpul festivalului, o antologie bilingvă (engleză – română). Selecția i-a aparținut scriitorului Mircea Ivănescu și a cuprins: „Apocalipsa gonflabilă" de Saviana Stănescu, „Îngerul electric" de Radu Macrinici, „Provocare sau Zborul – ce fericire!" de Doru Moțoc, „Blues pentru Millner" de Mathew Reeder, „Moartea Ligeiei" de Mislav Brumec, „Emisiunea de televiziune" de Michel Vinaver.
- *Bursa de spectacole* – a avut o foarte slabă participare internațională, fiind axată, în deosebi, pe prezentarea teatrelor din România. Capitala a fost reprezentată doar de Teatrul de Comedie.
- *Expoziții*: Nadia Ioan – *Alt eu,* pictură și grafică; Marcel Baciu – *Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu 2000,* fotografie.
- *Spectacole de stradă* susținute de Teatrul Masca și „Bond Street" (SUA).
- *Concerte*: Isabelle Roy și Filarmonica din Sibiu; Felix Dima/La Gala.
- *Spectacole de dans*: *Flamenco Camerata (*Andreas Maria Germek); *CV Matrix 25* (Dancas na Cidade, Capul Verde).
- Materialele informative au fost reprezentate de *Caietul festivalului*, care, din păcate, a oferit puține date despre trupele prezente, omițând distribuțiile și mulțumindu-se cu scurte prezentări de spectacol. Acestă lipsă nu a fost suplinită decât de puține ori prin prezența unor caiete-program. Tot sub patronajul Festivalului și în colaborare cu Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale", din București, s-a editat, pe parcursul celor 10 zile , ziarul Festivalului, *Aplauze*. Corpul redacțional a fost constituit din studenții anului doi, Secția Teatrologie din Facultatea de Teatru bucureșteană.

- Spectacolele de teatru desfășurate fie pe scenă Teatrului „Gong" sau a Teatrului „Radu Stanca", fie în spațiile Muzeului de Istorie sau ale Cetății Cisnădioara, au reprezentat o ofertă importantă din punct de vedere numeric, dar nu și din cel valoric, parte dintre ele fiind producții de amatori sau ale unori școli de teatru. Din acest punct de vedere, serile festivaliere de la Teatrul „Radu Stanca" au constituit punctul de atracție al acestei ediții.

  Spectacolul de debut în acest spațiu a fost mult așteptat, pentru că însemna o nouă întâlnire cu regizorul Silviu Purcărete. Iar zvonurile dinainte de festival, care spuneau că este vorba, de fapt, de rezultatul unui *workshop*, s-au confirmat. *Pilafuri cu parfum de măgar,* o adaptare după „Cartea celor o mie

și una de nopți" făcută de Silviu Purcărete și Alain Garlancu, este de fapt începutul unui proiect ce se vă întinde timp de doi ani și se va finaliza abia atunci cu un spectacol. Descifrarea lumii, pe care o deschide cartea de căpătâi a visului oriental, se va face în câteva teatre din Europa, Teatrul din Limoges, Teatrul Mercat de Fos din Barcelona, Teatro Stabile din Bologna.

Prima înscenare, creată în spațiul românesc, ce poartă încă parfum oriental, chiar dacă fața îi este întoarsă spre Vest, a adus în spațiul sibian, alături de studenții Facultății „Lucian Blaga", cu care regizorul a lucrat timp de câteva săptămâni, actori craioveni: Ilie Gheorghe, Angel Rababoc, Valer Dellakeza., precum și actori ai teatrului-gazdă: Diana Văcaru-Lazăr, Virgil Flonda. Li s-au alăturat scenograful Helmut Stürmer și muzicianul Vasile Șirli.

Structura „exercițiilor înscenate" a avut o construcție polimorfă, scena reprezentând suma unor nuclee de acțiune, fie fragment de poveste, fie exercițiu de tehnică actoricească integrat în context. Cu toate acestea s-a păstrat o acurateţe a imaginii, și a centrelor de concentrare a atenției, într-o mare densitate scenică. Peste toate s-a adăugat, paralel, un comentariu sonor cu linie melodică punctată prin intervenții vocale și unul imagistic, prin proiecții. Ceea ce-și propune regizorul împreună cu echipa sa, și realizează cu măiestrie, este recrearea atmosferei spațiului oriental, în forma sa extremă, a amestecului, care violentează uneori: intensitatea trăirii, a pasiunii, senzualitatea, ambiguitatea, până la un puternic disconfort olfactiv, căci măgarul este prezent pe scenă alături de peștele care este prăjit de-a lungul spectacolului și, bineînțeles, alături de pilaf...

Căsătoria, spectacol în regia lui Andriy Zholdak și producție a Teatrului de Stat Cherkaski din Ucraina este dedicat regizorului Ettore Scola, al cărui film, *Dancing Party,* a constituit sursa de inspirație pentru realizarea scenariului. Construit din gest și muzică, cuvântul venind doar ca element contrapunctic, creația lui Zholdak este o metaforă despre iubire. Pe scenă avem imaginea multiplicată a cuplului mereu altul, dar în esență același, ce reface la infinit țesătura vieții. Într-un crescendo al intensității și al ritmului, cuplurile repetă structuri dramatice realizate din mișcare și sunet (având fiecare mici comentarii particularizante) și care vorbesc despre: căutare, fior, pasiune, așteptare, refuz, durere, despărțire, disperare. Într-un colț al scenei se defășoară, o scenă ce anulează, însă, orice formă de idealizare. Cum arată rutina, plictisul? Un pat, ziarul citit de soț, andrelele soției, televizorul din fața ei... Se pare, însă, că iubirea este o boală molipsitoare în fața căreia trebuie să iei măsuri de protecție, căci, în final, scena va fi dezinfectată. Spectacolul dă măsura pe de o parte a calităților actorilor ucranieni (proveniți dintr-o școală puternică de actorie), care au creat personaje cu fine caracterizări tipologice fără ajutorul replicii, iar pe de altă parte a pus în lumină talentul regizorului de a crea Imagine.

Această capacitate este vizibilă și în spectacolul teatrului-gazdă pe o dramatizare după *Idiotul* de Dostoievski. Un puzzle construit din piese-simbol. Romanul este vizibil doar ca fir director al acțiunii. Există și o simbolistică a

culorii: joc de roșu, alb, negru, dar și a structurării spectacolului: prima parte este întâlnirea (echivalentul nașterii), în timpul pauzei are loc nunta în foaier, iar partea a doua aduce moartea. Din păcate, regizorul nu a dispus de aportul actoricesc de care ar fi avut nevoie, atenția fiind focalizată doar de expresivitatea Dianei Văcaru-Lazăr.

Shylock, piesă scrisă și interpretată de Garth Amstrong, în regia lui Frank Barrie, a fost un recital de măiestrie interpretativă, o exemplificare a valorii spre care orice actor ar trebui să tindă în cariera sa. Talentul dar și tehnica desăvârșită, capacitatea de transfigurare rapidă, acestea sunt atuurile actorului, dublate și de umorul scriitorului.

Celelalte seri au fost rezervate câtorva producții românești de prestigiu: *Iluzia comică* de Corneille, regia Alexandru Darie, *Nunta lui Krecinski*, de Suhovo-Kobâlin, regia Felix Alexa, *Livada de vișini* de Cehov, regia Alexander Hausvater, *Nunta însângerată*, după Garcia Lorca, regia Bocsardi Laszlo, *Portret de criminal,* regia Claudiu Goga.

Scenă din spectacolul ***Căsătoria***

La Sfântu Gheorghe – ATELIER

Ioana GAJDÓ
și
SZAKÁCS
László

Foto: **PACO**

Apropierea de experiment, de nou este o stare prezentă în viața teatrală românească, cu toate că îmbracă forme disparate, care nu au o vădită formulare programatică. Au fost încercări și reușite ale unor regizori, elemente purtătoare de dinamică într-un mecanism aflat în mișcare continuă, o mișcare de căutare a esenței teatrale în întruparea scenică.

Căutarea este dictată de perpetua necesitate de schimbare a mijloacelor de expresie întru satisfacerea nevoii de comunicare cu un spectator trăitor al clipei prezente. În discursul scenic, artele sincretice își redimensionează continuu locul și rolul. Pe de altă parte, noul este dat și de apropierea de spiritualitatea timpului prin abordarea dramaturgiei ultimilor ani.

Din acest unghi de vedere privește Festivalului „Atelier" de la Sfântu Gheorghe activitatea fiecărei stagiuni și se oferă ca loc de întâlnire pentru producțiile ce pleacă de la aceste deziderate, având chiar o extensie internațională.

La sfârșit de stagiune 2000–2001 a avut loc a noua ediție a sa. Chiar dacă nu pe deplin unitar în ceea ce privește respectarea condiției de bază (teatru atelier/experiment), referindu-ne în special la spectacolele din străinătate, chiar dacă, pe de altă parte, intenția, fie ea și una novatoare, nu a putut scuza uneori lipsa de valoare, la Sfântu Gheorghe s-au putut vedea lucruri ce merită a fi reținute de memoria spectatorului. Printre ele: *Casa de pe graniță,* regia Szabo István, *Diva*, o producție a centrului Multiart dans, *Domnul și doamna Oval*, regia Theodora Herghelegiu.

Premiile, căci festivalul are un caracter competitiv, au fost împărțite între

teatrele din localitate. Teatrul Maghiar de Stat „Tamasi Aron" a prezentat spectacolul *Kasimir și Karoline* de Ödön von Horváth. Premiat și anul trecut, pentru un spectacol prezentat apoi și în Festivalul Național de Teatru (*Nunta însângerată* după Federico Gárcía Lorca), regizorul a fost răsplătit și anul acesta cu distincția ce-i atestă meritele. Pentru spectacolul său s-a obținut și Premiul de scenografie, acordat lui Bartha Jozsef.

Marele premiu „Atelier" pentru cel mai bun spectacol a fost câștigat de recenta premieră a Teatrului „Andrei Mureșanu", *Cu mâna pe ciocan* după Milos Nikolić, regia Theodora Herghelegiu. Premiată și la Festivaulul de la Piatra Neamț, Ioana Gajdó a obținut și aici distincția pentru cea mai bună actriță, pentru rolul *Ildiko* din *Cu mâna pe ciocan,* iar premiul pentru cel mai bun actor i-a revenit lui Szakács László pentru rolurile *Ianos* din *Cu mâna pe ciocan* și *Franz* din *Kasimir și Karoline.*

*
* *

Cu mâna pe ciocan are la bază piesa lui Milos Nicolić, text al contemporaneității sârbe a cărei primă prezență pe o scenă românească a fost acum câteva luni, la Teatrul Nottara. Abordând o tematică foarte rezonantă timpului nostru, radiografiind cu umor o stare ce a generat conflicte puternice și absurde în spațiul vecin nouă, autorul condamnă fanatismul naționalist.

Adaptarea Teodorei Herghelegiu mută locul acțiunii, deplasând puțin mai la est conflictul, o suprapunere perfectă în spațiul nostru și cu siguranță oriunde, căci tematica este universală. În același timp, regizoarea găsește o modalitate de transpunere ce salvează spectacolul de capcana dată de scriitura textului, și anume, cea a vulgarității. Căci fundamentul de la care pornește creația regizoarei este renunțarea la convenție, ironia și jocul devenind substanță și principiu constructiv. Discursul este fragmentat, având inserții de dialog între actori, actori și public. In jurul acestui pilon, fantezia regizoarei se dezlănțuie, susținând cu foarte multă ingeniozitate registrul comic și adâncind cuvântul prin nuanțări și comentariu imagistic surprinzător. Mecanismul este susținut de o dinamică a contrapunctului care pleacă, în speță, de la forma decanonizantă de abordare a textului, suprapusă însă pe un spațiu al decorului și costumului de riguros realism.

Toată această construcție are aportul calitativ și al creațiile actoricești, prezențe cu foarte multă forță descriptivă. Și dacă personajele masculine principale punctau spiritul nației pe care o prezentau: Janos (Szakács László) – detașare și viclenie, Ion (Adrian Ancuța) – un anume cabotinism, și suficiență, personajul feminin, Ilona (Ioana Gajdó), este un exponent al feminității de oriunde, demonstrând că istoria se poate repeta pretutindeni.

Teatrul „Andrei Mureșanu" Sfântu Gheorghe – Cu mâna pe ciocan sau de la Stanislavski la Artaud pe altă cale, **adaptare după Milos Nikolić de Theodora Herghelegiu. Traducerea: Veronica Lăzărescu. Regia: Theodora Herghelegiu. Decorul: Deák Barna. Costume: Ioana Gajdó. Distribuția: Adrian Ancuța. Szakács László, Ioana Gajdó, Sergiu Aliuș, Mona Codreanu, Camelia Paraschiv, Valeria Olar, Tiberiu Tudoran.**

La Arad – UMBRE SFINTE ȘI MERE DE AUR

Scenă din
Spărgătorul de nuci

Elisabeta POP

Sunt cinci decenii din seara când o micuță cortinetă roșie se ridica în fața ochilor măriți de bucurie ai copiilor. Se aflau acolo, în anul de grație 1951, copilași slăbuți, cam nemâncați și prost îmbrăcați, copii născuți imediat după așa-zisa eliberare... S-ar putea ca aceste spectacole date de o mână de artiști inimoși conduși de Cristian Frangopol să fi constituit una dintre puținele bucurii ale acestor copii necăjiți.

Se cuvine să fim alături de domnul director, actorul Dan Antoci, în a mulțumi tuturor celor care au înțeles să sprijine financiar (și nu numai) această remarcabilă inițiativă culturală (Ministerul Culturii, dar, mai ales, Primăria Municipiului Arad și Consiliul local). Primăria a oferit și o diplomă însoțită de o marionetă expresivă unora dintre cei mai merituoși susținători ai mișcării păpușerești (s-au aflat printre ei și Brândușa Zaița-Silvestru, Valeriu Simeon și Boris Azarov – primii doi de la „Țăndărică", ultimul de la Teatrul de Păpuși din Simferopol). Și, desigur, în finalul sărbătoresc al Festivalului, la care eu nu am mai putut participa, or fi fost premiați artiștii pensionari care mai trăiesc și cei merituoși de azi .

Festivalul, o spunem de la început, a fost nu numai bogat în participări prestigioase, spectacole multe (optsprezece!), nouă teatre plus teatrul-gazdă, multe și valoroase, ci a demonstrat, dacă mai era nevoie, că și Aradul, ca și multe orașe, poate toate, ale României, au enormă nevoie de teatru, sălile fiind nu pline, ci arhipline.

Iată, în ordinea prezentării, cine au fost participanții:

Teatrul de Marionete Arad: *Albă* ca Zăpada. Scenariu și regie: Ildiko Kovács. Scenografia: Zofia Krzyzanowski.

Teatrul de Păpuși „Vasilache" Botoșani: *Aventurile lui Chiț* – un spectacol semnat la toate sectoarele importante Valentin Dobrescu, același lucru fiind valabil și pentru *Desen animat*. Un animator autentic.

Teatrul de Păpuși Galați: *Gulliver în țara lui Lilliput*. Regia: Stelian Stancu și Daniel Stanciu. Scenariul și scenografia: Cristina Pepino. Muzica: Gabriel Basarabescu.

Teatrul Republican de Păpuși „Licurici", Chișinău, Republica Moldova: *Spiriduşul şi zâna bună*. Scenariul, regia și interpretarea unuia dintre roluri: Ludmila Paiu. Scenografia: Nina Zabrodin.

Teatrul de Marionete Arad: *Rățușca cea urâtă*. Scenariul și regia: Titus Bogdan Jucov. Scenografia: Nina Zabrodin (ambii de la Teatrul „Licurici" din Chișinău).

Teatrul de Păpuși Constanța: *Califul Barză*. Dramatizare de Cristian Pepino după Hauff. Regia: Daniel Stanciu. Scenografia: Cristina Pepino. Muzica: Gabriel Basarabescu.

Teatrul de Păpuși „Vaskakas" (Cocoșul de fier) Győr, Ungaria: *Fiul calului alb*. Dramatizare: Ilona Szasz. Regia: Janos Pályi. Scenografia: Gyula Majoros. Muzica: Eva Kanalas și Úzgin Üver Band.

Teatrul de Păpuși Vidin, Bulgaria: *În amintirea lui Petruşka*. Scenariul și regia: Yana Tsankova. Scenografia: Silvia Bucharova. Concepția păpușilor: Vassil Rokomanov.

Teatrul de Stat „Csiky Gergely", Timișoara: *Strategia porcului* și *Cu ochi de copil* de R. Cousse. Direcția de scenă: Victor Ioan Frunză. Scenografia: Adriana Grand. Instrumentist: Tibor Cari. În distribuție: Andras Istvan Demeter și Attila Balazs (în spațiu neconvențional).

Teatrul de Păpuși și Marionete „Țăndărică", București: *Cenușăreasa*. Regia: Silviu Purcărete. Scenografia: Carmen și Gheorghe Raszovschi. Muzica: G. Rossini; *Harap-Alb*, după Ion Creangă. Scenariul și regia: Cristian Pepino. Scenografia: Daniela Voicilă Drăgulescu. Muzica: Nicu Alifantis; *Frumoasa și Bestia*. Scenariul și regia: Cristian Pepino. Scenografia: Cristina Pepino. Muzica: Dan Bălan.

Teatrul de Păpuși din Simferopol, Crimeea: *Taurul, măgarul și steaua*. Un spectacol de Boris Azarov.

Teatrul de Marionete Arad: *Zâna lacului* (în spațiu neconvențional). Scenariul și regia: Maria Gornic. Scenografia: Zofia Krzyzanowski; *Spărgătorul de nuci*. Scenariul și regia: Cristian Pepino. Scenografia: Cristina Pepino. Muzica: Dan Bălan; *Sindbad Marinarul*. Scenariul, direcția de scenă, aranjamente muzicale: Victor Ioan Frunză. Scenografia: Adriana Grand; *Regele Cerb*. Scenariul și regia: Cristian Pepino. Scenografia: Cristina Pepino. Aranjament muzical: Dan Bălan.

Organizatorii au dedicat o dimineață unui *workshop Origami*, susținut de Eugenia Barbu, cu pricepere profesionistă și farmec tineresc. Sub privirile admirative ale micuților, dar și ale celor mari, ea a confecționat din banale bucăți de hârtie figuri dintre cele mai năstrușnice: păsări, flori, fluturi, cutiuțe, mici și simpatice animăluțe... Apoi, toți au învățat să le facă...

O prezență insolită, legată organic de ideile ce stau la baza organizării unei manifestări teatrale dedicate copiilor a fost și cea a Teatrului „Csiki Gergely" din Timișoara, chiar dacă spectacolul nu s-a adresat copillor, ci a avut un personaj-copil plin de farmec și ingenuitate, spiritul ludic dominând scena, scenă care era, de fapt,curtea imensă a unei școli din Arad. Acest spectacol remarcabil, alcătuit din două părți distincte, *Strategia porcului* și *Cu ochi de copil* de R. Cousse, în regia lui Victor Ioan Frunză și scenografia Adrianei Grand, a fost una dintre cele mai plăcute surprize a Festivalului. Textele rostite îți aminteau insistent de Orwell. În prima parte, actorul Andras Demeter a jucat un *Porc* ce medita cu voce umană despre condiția sa și despre posibilitățile pe care le are în vederea perfecționării până la ceasul cel din urmă al scurtei

sale vieți: acela în care este dus – cu fastul cuvenit – la tăiere, la sacrificiu... In partea a doua, Balazs Attila folosește dricul rămas de la ceremonia mortuară a defunctului porc, ca leagăn, drept cărucior, un spațiu al copilăriei fericite și nefericite, un spațiu al copilăriei cu jucării și, mai ales, bântuit de chinuitoare întrebări și de priviri curioase prin gaura cheii... O idee extraordinară, să recunoaștem... Cei doi actori, supravegheați atent de regizor și ajutați de elemente din decor și recuzită, ingenioase și expresive, s-au întrecut pe ei înșiși. A fost un recital actoricesc maraton, terminat cu aplauze ce au ținut multe minute în șir, și cu baloane care s-au înălțat la cer duse de un vânticel care a venit parcă, și el, la comanda celor doi magicieni ai scenei. A fost o seară de mare sărbătoare.

Din păcate, n-am putut urmări decât șapte spectacole păpușerești, despre care voi încerca să spun câteva impresii.

La constănțeni (*Califul Barză*) am apreciat în mod deosebit simplitatea și dinamismul păpușilor, bucuria jocului. Imaginile plăcute și micile surprize au fost pe placul celor mici, dar cuvintele, pârdalnicele de cuvinte, nu întotdeauna ajungeau integral în sală. Surpriza din final însă i-a făcut atât de fericiți încât n-au mai avut ei timp să întrebe ce și cum...

Artiștii păpușari din Györ ne-au surprins prin capacitatea de a îmbina fericit elementele tradiționale cu cele ale păpușeriei moderne. Cămeși albe țărănești, blide cu desene populare specific maghiare, cântece și descântece populare, un original acompaniament „la pietre". Au „dat" bine într-o frumoasă poveste populară despre *Fiul calului alb*, a cărui împărăție semăna surprinzător cu ograda unui harnic gospodar ungur. Cele trei spectacole ale Teatrului Țăndărică, toate trei minunate, au făcut deliciul celor mici. *Cenușăreasa*, cu un decor original, un fel de scrin al bunicii, din sertarele căruia ieșeau personajele, cu o scenuță delicată, micuță, din spatele căreia, pe fermecătoarea muzică rossiniană apăreau cunoscutele personaje, împărțind sala în suporteri și dușmani... *Harap Alb*, cu nota lui populară, cu hazul binecunoscut, căruia muzica lui Alifantis i-a adăugat voioșie, cu păpuși nostime aduse de actori tineri, ageri, și cu o mare bucurie a jocului și a comunicării cu sala, a fost de asemenea un mare succes. Fabulosul personaj din *Frumoasa și Bestia*, apariție de maximă surpriză, nu a speriat câtuși de puțin copiii prezenți în sală, dimpotrivă, aduși des la teatru, aceștia au marșat pe sfaturile păpușarilor care conversau dezinvolt cu cei din sală. *Fiara*, căreia – e un mic reproș – așa i se și spune în spectacol, nu se mai știe dacă e și... bestie, mai ales că una dintre surorile cele urâte și rele spune la un moment dat despre sora cea frumoasă că ar fi o... bestie. În alt sens, desigur. Ceea ce creează o ușoară confuzie și poate fi rapid remediat. În final, când fiara redevine Prinț frumos, sala jubilează fericită. Nota zece pentru execuția păpușilor și numeroasele găselnițe tehnice. Și nu în ultimul rând, pentru vorbirea impecabilă. Cel mai frumos și mai emoționant spectacol mi s-a părut cel al păpușarilor bulgari din Vidin. Un omagiu adus celebrului personaj *Petruşka*. Un iarmaroc plin de culoare, cu actori la vedere, ce parcă se prelingeau prin scenă, mânuind numai ei știu cum, zeci de costume care se mișcau firesc, de parcă erau chiar personaje, cu un ritm viu, totul plin de viață și, mai ales, de artă adevărată. Armonios, echilibrat, fascinant, cuceritor.

Constantin PARASCHIVESCU

La deschiderea Festivalului Internațional de artă a animației „euromarionete 2001", ediția a V-a, de la Arad, directorul Dan Antoci s-a adresat asistenței cu salutul „ciau"; „Ciau" au răspuns micuții spectatori, dar dânsul nu s-a arătat mulțumit, a repetat salutul, o dată și încă o dată, și glăscioarele au strigat din toate puterile „ciau". La al treilea spectacol, eram dispus și eu să-mi alătur vocea corului de prichindei, cu o notă mai groasă, care ar fi produs ilaritate, probabil.

Organizată cu sprijinul primăriei, consiliului municipal și Ministerului Culturii, această ediție a coincis și cu aniversarea a cincizeci de ani de la inființarea teatrului – 7 mai 1951. Prilej evocat cu emoție de director și cu solemnitatea înmânării unor diplome de merit personalităților care i-au onorat scurta istorie, unele cu părul nins astăzi – artista Elena Gherdan, directorii Ioan Tanzer și Adriana Petrică, etc. Într-un interviu pe care i l-am luat, domnul Dan Antoci a ținut să sublinieze cu recunoștință contribuția înaintașilor: „Cincizeci de ani este o vârstă la care colectivul nostru trebuie să devină absolut responsabil de destinul său artistic. Înaintașii nostri, *umbre sfinte ale artei animației*, au stabilit traiectoria, tradiția, au stabilit niște norme pe care noi în mod obligatoriu trebuie să le depășim".

Conștientă de asta, trupa arădeană, tânără acum, are șanse să le împlinească. Semne de maturitate profesională s-au remarcat, de pildă, în două spectacole de complexitate artistică, din cele șase prezentate în festival, *Spărgătorul de nuci* și *Regele cerb*. Ambele, în regia și scenografia unor apreciați maeștri ai genului, Cristian și Cristina Pepino. Cu personaje reale și siluete manevrate ingenios, figuri minuscule sau uriașe, grotești, cu dialoguri rostite *live* și accentuate expresiv, cântece imprimate pe bandă și natural sincronizate, ei au creat două povești savuroase și antrenante în care poezia se îmbină cu umorul, grația cu inteligența, într-un stil fascinant. Peripețiile lui Drosselmaier în căutarea nucii, pentru a-i reda prințului chipul cel adevărat, cu complicitatea sălii, stârnesc interesul entuziast al copiilor și adeziunea totală pentru interpret însuși, Dan Antoci. Povestea fabuloasă a lui Carlo Gozzi despre *Regele cerb*, cu personaje din *commedia dell'arte* (*Pantalone* și *Tartaglia*), cucerește prin fantezie și haz, ritm trepidant, armonia mișcărilor cu vocile nuanțate, în special la Tartaglia și Rege. Celelalte spectacole, mai modeste, atrag totuși prin acuratețea expunerii și candoare (*Albă ca zăpada*, scenariul și regia Ildiko Kovacs, unde i-am remarcat pe Alex Csizmas, Adina Doba, Nuți Roman, *Zâna lacului*, spectacol într-o lădiță, imaginat și realizat de Maria Gornic, cu tinerii Natalia Clinchici, Nicoleta Popa, Dan Zach, Adam Boboc), sau plac pentru gingășia păpușilor și ideea poetică (*Rățușca cea urâtă*, scenariul și regia Titus Bogdan Jucov – idee nesusținută însă de joc, cu voci care nu se aud sau sună strident „vreau să zbor...")

Organizarea impecabilă, afluență impresionantă de copii. Primăria le-a făcut cadou intrarea liberă, așa încât și sala Teatrului de Stat cu cele trei balcoane s-a dovedit neîncăpătoare la spectacolele programate acolo. Zece teatre, 18 spectacole pe afiș. Au venit colective din Galați, Botoșani, Constanța, Timișoara maghiar, Chișinău, Györ–Ungaria, Simferopol-Ucraina. A venit „Țăndărică" și a prezentat „o stagiune într-o zi", cu trei spectacole: *Cenușăreasa*, versiune de Silviu Purcărete după Charles Perrault și frații Grimm, pe muzică de Rossini, elegant și buf, cu figurine de porțelan rotindu-se ametitor în scena balului, de 11 ani pe afiș (premiera 1 iunie 1990); *Harap Alb*, după Ion Creangă, cu hazul neasemuit al replicilor și peripețiilor celebrelor personaje de basm, regia Cristian Pepino; și, în aceeași regie, cu scenografia Cristinei Pepino, cea mai recentă

premieră, *Frumoasa și bestia*, seducătoare prin fantezie, haz și noblețe morală care elogiază frumusețea lăuntrică.

Menționez prezența eficientă a Teatrului de păpuși „Vasilache" din Botoșani cu două spectacole simple, dar de o ingenioasă expresivitate, povestea anotimpurilor cu peripețiile șoricelului, iepurașului, etc., în *Povestiri de buzunar* (regia Liviu Saiciuc) și demonstrația de virtuozitate a omulețului desprins din desen și silit să se descurce în neprevăzutul lumii, din *Desen animat* (regia Valentin Dobrescu). Menționez, de asemenea, ținuta echipei din Constanța, care a prezentat un original spectacol după W. Hauff, *Califul barză* (regia Daniel Stanciu), în care puțin praf și o formulă magică te transformă în alt soi de viețuitoare. Ceea ce se întâmplă cu *Califul* și *Vizirul* său, urmăriți de beduini și vrăjitori. Spectacol antrenant, cu un fascinant dans al berzelor, ingenioase scene cu vrăjitorii, un *Vizir* savuros în replici, dar un moment mai anost cu beduinii și un impersonal *Calif*. Mai menționez prezența Teatrului de Păpuși „Vaskakas" din Györ (născut din inițiativă privată în 1991), cu *Fiul calului alb*, o poveste maghiară despre dragoste și puteri supranaturale, unde fățărnicia răului sunt învinse, începută spectaculos cu un ceremonial în alb, continuată cu măiestria jocului de umbre și păpuși, dar cu lungi scene de dialog care și într-o limbă cunoscută trenează. Un spectacol religios, despre nașterea lui Iisus Hristos și a creștinismului, a prezentat Teatrul din Simferopol, *Taurul, măgarul și steaua*. Realizat de Boris Azarov, director al teatrului din 1978, reprezentația își are un timbru de elegie cucernică, cu semnificații metaforice privind reflexul minunii divine asupra viețuitoarelor lumii.

Performanța a aparținut Teatrului de păpuși din Vidin. Un spectacol fără cuvinte, pe muzica baletului lui Igor Stravinsky, intitulat *În amintirea lui Petruşka*. Ambianță de iarmaroc, un bufon popular dirijând asistența, lume pestriță, șmecheri, naivi și cască-gură, păpuși fragile, fățărnicii reale și sugerate de costume cu măști; o pantomimă frenetică joc viu, dinamic, seducător, stârnind admirație și haz, risipă de fantezie, bun gust și măiestrie artistică. Scenariul și regia: Yana Tsankova.

Caietul-program al festivalului, elegant tipărit, cu prezentări în română și engleză, are pe copertă o inimă în care zburdă figurine și viețuitoare din povești. O emblemă de suflet a animatorului Dan Antoci, care iubește copiii, poveștile și... „eu cred că în sufletul copilului de astăzi trebuie să resădim credința în Dumnezeu, credința că până la urmă binele învinge răul și că de pe tărâmul celălalt, dacă avem destulă răbdare, destul curaj, destulă abnegație, destul spirit de sacrificiu, ne putem întoarce la lumina zilei și atunci *merele de aur* s-ar putea să fie culese". Dă-mi voie să-ți răspund, Domnule INIMĂ, de-aici, cu admirație și stimă: „Ciau!".

ZILE BĂCĂUOANE ȘI...

Constanța ZMEU, Florin CRĂCIUNESCU și Daniela VRÂNCEANU în ***Lecția*** de Eugen Ionescu

Constantin PARASCHIVESCU

La întâlnirea criticilor cu creatorii „față-n față„ din cadrul „Zilelor Teatrului Bacovia" (13–15 iunie a.c.), organizată de Secția română a A.I.C.T., UNITER și teatrul-gazdă, s-au spus mai puține lucruri din câte ar fi meritat spuse. Și prezența membrilor secției a fost, din păcate, mai redusă. Bine ar fi fost să fie mai mulți, pentru că probleme de discutat erau destule și, după efortul prezentării a șase spectacole în trei zile, cu actori interpretând și câte două roluri dificile pe zi, meritau o apreciere lucidă, o analiză la rece a ceea ce a fost bine sau nu, a ceea ce a satisfăcut sau derutat. Ei, tocmai asta e problema, zic eu, că o analiză la rece nu se putea face atunci, imediat după un spectacol cam răvășitor și derutant (*O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale).

Să le luăm pe rând. Organizarea a fost impecabilă, programul foarte serios alcătuit din piese importante ale repertoriului românesc și universal, prezentarea documentară utilă, cu informații despre autori și creatori, puncte de vedere, în caiete-program de grafică modestă, dar bine întocmite de secretarul literar (Octavian Voicu).

Scriitorul Calistrat Costin, directorul teatrului, care a mai condus cândva instituția, a reușit, cred, să unească forțele într-o competiție artistică activă, încercând să scoată *înzestrata* (subliniez) trupă de la Bacău din conul de umbră cam prelung în care s-a situat în ultimul deceniu. Și asta în primul rând printr-un repertoriu de ținută, ofertant, cu piese de angajare complexă a resurselor

creatoare, a ideilor despre teatru modern și a modalităților oportune de expresie. Cu un Shakespeare și cu un Caragiale pe afiș (*Visul unei nopți de vară* și *O noapte furtunoasă*), cu Eugen Ionescu și Jean Anouilh (*Lecția* și *Invitație la castel*), cu Mrożek și Matei Vișniec (*Tango* și *Frumoasa călătorie a urșilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt*), premiere din stagiunea 2000–2001, se poate mândri orice teatru. Și rezonanța lor actuală e – poate fi – implicită, fără prea multe intervenții și insinuări ostentative. În al doilea rând, prin înțeleapta și curajoasa infuzie de tinerețe pe care a promovat-o, împrospătând trupa cu forțe noi, talentate, cu poftă de joc și încredințând unor regizori încă neafirmați, sau abia pe băncile de studiu ale profesiei, răspunderea unor spectacole. Ceea ce, firește, mișcă aripile, dă ambiție și elan fanteziei, încredere și prilej de perfecționare.

Evaluarea lucidă a rezultatelor artistice trece printr-o sinusoidă. Spectacole bune și slabe, inegalități de interpretare, scene de reală tensiune și emoție alternând cu momente de monotonie și stridențe. După cum am spus, *O noapte furtunoasă* a derutat prin extinderea amplificată în afara piesei, cu scene din schițele lui Caragiale, replici din alte piese și o năvală de personaje de mahala (lăutari, țigani, nuntași, politicieni demagogi și amorezi ridicoli, *bagabonți, vardiști*), într-o hărmălaie asurzitoare și inutilă. Am avut impresia că și pe noi, publicul, ne integra în liotă, pentru că doi vardiști patrulau pe laturile sălii tot timpul, trăgând firește cu ochiul și la „comédii". Altfel, ce rost aveau acolo? Din hărmălaie se conturau, totuși, tipurile farsei, cu impetuozitatea comică a lui Viorel Baltag (*Jupân Dumitrache*) și mobilitatea de expresie a lui Geo Popa (uluitor în extravagantul *Rică Venturiano*). Ca și unduirile romantice ale Doinei Iacob (*Veta*), siguranța de sine a lui Gabriel Duțu (*Chiriac*), șiretenia jucată a lui Valentin Branișteș (*Spiridon*), tărăgănarea în reacții a lui Ion Goranda (*Ipingescu*). Atunci, de ce nu s-a jucat doar farsa? *Rică* vine seara la *Zița* (crede el!), când se face lampa mai mică, deghizat în femeie și cu lăutari; ca să facă gălăgie? Întrebat de ce l-a îmbrăcat pe *Rică* în rochie, regizorul Dumitru Lazăr Fulga a spus că nu trebuia să fie recunoscut de jupânul care-l urmărea. De unde știm noi asta? l-am întrebat la rândul meu. Fără răspuns. Dacă intenția nu transpare din joc, e gratuită. Asemenea motivații fără acoperire artistică abundă, aici și în alte spectacole, și deviază eforturile spre artificiu și extravaganță. În aceeași regie, degringolada din *Tango* de Mrożek (intitulat aici *Tango story* de Slavomir Mrożek și Sylvia Plath) este coborâtă la o expresie de diletantism dincolo de orice comentariu.

Răzvan Dincă și Dana Lungu și-au dat examenele de diplomă cu *Visul unei nopți de vară* și *Lecția* – texte de marcată teatralitate, cu posibilități de citire originală a sensurilor multiple și de încadrare într-un registru poetico-filosofic relevant. A reușit mai bine Răzvan Dincă, printr-o construcție bine condusă, dinamică, delimitând polemic tirania politică și morală (întruchipată

de ducele *Theseu*) de libertatea veselă a spiritului și jocul nevinovat al dragostei dirijat de regele zânelor, *Oberon*. Aici îndrăgostiții au patos și tandrețe, francheța și elanul vârstei și sunt convingători (Ștefan Ionescu – *Lysander*, Gabriel Duțu – *Demetrius*, Daniela Vrânceanu – *Hermia*, Nina Gherghișan – *Helena*). *Puck* e un duh sprinten, abil și plin de fantezie (Despina Prisăcaru), meșterii actori au haz și simplitate naturală (Viorel Baltag – *Fundulea*, Adrian Găzdaru – *Gutuie*, Ion Goranda – *Blându*, Valentin Braniște – *Flaut*). Cadrul scenografic e inspirat și fastuos, cu elemente de sugestie florală și orizont feeric (Cris Ciobanu).

Spectacolul are ritm și rezonanță modernă. Dana Lungu, care și-a propus dezvăluirea mai multor măști din spectacolul deriziunii prin limbaj creat de Eugen Ionescu în *Lecția*, s-a oprit doar la una, la prima, care duce de la timiditate politicoasă la ferocitate. O linie clară, trasată în jocul *Profesorului* (Florin Crăciunescu), dar numai una, care așa, singură, deviază în patologic. Ceea ce nu mai e relevant. Iar *Eleva* (Daniela Vrânceanu), nestrunită în expansiune juvenilă, devine stridentă.

Invitație la castel (jucată aici cu titlul *Bal la castel*) e un spectacol colorat și cu vervă. Aproape că și-ar fi conturat și un stil, dacă teatralitatea ar fi fost consecvent elaborată de Oana Leahu – să zicem, cu harul și măsura lui Nicolae Roșioru în rolul unui valet bătrân, elegant și cu duh. E strălucitoare ambianța (decor: Gheorghe Balint), atrăgătoare costumele (Cris Ciobanu), jocul are vitalitate și haz, farmec uneori, dar alunecă ușor în stridențe și scene expediate care îl fac inegal. Aici Viorel Baltag (*Meserchmann*) își revarsă forțele peste ițele intrigii, Doina Iacob (*Mama Isabelei*) plusează cu efect interesele materne, Constanța Zmeu (*Doamna Desmesmortes*) se amuză cu tact dintr-un cărucior cu rotile, Firuța Apetrei (*D-ra Capulat*) e voluntară și lucidă în joc, Gabriel Duțu (*Horace, Frederic*) rezolvă diferențele dintre gemeni cu sensibilitatea timidului și frivolitatea cam expediată a celui ce pune la cale farsa. E numai spumă de șampanie piesa?

Cu piesa lui Matei Vișniec – al cărui titlu picaresc lung nu-l mai repet –, spectacolul a plictisit. Și obosit. Și nu trebuia. E un poem al iubirii, alegoric – temă inedită la Vișniec – în „nouă nopți", cum le numește autorul, nouă scene în care *Ea*, femeia, îl inițiază pe *El*, bărbatul, în tainele dragostei ideale, dezvăluindu-i frumusețea ei spirituală nemuritoare. În decorul alb, de puritate a ființelor (Crezantema Sofronea), evoluează doi tineri talentați, Eliza Noemi Judeu și Gabriel Duțu. Cu sensibilitate reciprocă. Numai că în timp ce ea devine de la o scenă la alta mai spiritualizată în expresie, mai frumoasă și încărcată de emoție, el pare a rămâne într-un bârlog, izolat în sine, expediind replicile și stările într-un mod, la propriu, de neînțeles.

Povestea urșilor Panda, frumoasă sau nu, o spune în surdină, pentru culise poate, pentru noi nu. Și nu înțeleg cum Gheorghe Balint, care a intuit valoarea poetică a piesei și a regizat-o, n-a sesizat asta. Și nu i-a dat gradație în joc.

Sinusoidă!

...SĂRBĂTOARE LA CONSTANȚA

Duminică, 3 iunie a.c., Teatrul din Constanța, care se numește acum „Ovidiu", și-a sărbătorit 50 de ani de existență. A luat ființă în ianuarie 1951 și la 2 mai al aceluiași an a prezentat primul spectacol, *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale, în regia lui Nicolae Kiriițescu, cu actori provenind de la Teatrul Național din București și amatori talentați din oraș. În trupă figurau atunci Jean Ionescu, ani de zile director al instituției, apoi, Romeo Profit, împătimit secretar literar, debutantul Toma Caragiu și tânăra actriță Zoe Caraman, frumoasă și înaltă ca o colonadă, prezentă și astăzi în peisajul urbei. Au debutat aici, în stagiunile următoare, Liviu Crăciun, George Bănică, Ștefan Iordache, Daniela Anencov, prezenți cu fețe zâmbitoare și emoție la aniversare; au jucat, de-a lungul anilor, personalități de prestigiu ca Ileana Ploscaru, Virgil Andriescu, Lucian Iancu, Agatha Nicolau, Iolanda Copăceanu Mugur, Emil și Maria Sassu, Sandu Simionică, Romel Stănciugel, Emil Bârlădeanu, Alexandru Mereuță, Viorica Faina-Borza, Dan Herdan, Longin Mărtoiu, Eugen Mazilu, Titus și Elena Gurgulescu, Ana Mirena, Nina Udrescu, Diana Cheregi și actualii directori Vasile Cojocaru și Lică Gherghilescu. Au montat aici spectacole de răsunet: Val Mugur, David Esrig, Ion Maximilian, Gheorghe Jora, Silviu Purcărete (memorabile „seri de teatru antic"), Constantin Dinischiotu, Anca Ovanez-Doroșenco, Dominic Dembinski, Cătălina Buzoianu, Alexa Visarion. Și-au lansat piese în premieră Dan Tărchilă, Ion Coja, Eugen Lumezianu. Trei sute de premiere în 50 de ani, turnee în Spania, Turcia, Bulgaria, Iugoslavia, 50 de premii și distincții. O excelentă mărturie editorială cuprinsă în volumul de peste 500 de pagini, *Thalia ex Ponto – la cumpăna dintre milenii,* alcătuit de secretarele literare Georgeta Mărtoiu și Anaid Tavitian, lansat acum, cum alte teatre mai fățoase n-au.

Dacă n-ar fi coincis cu suprapunerea a vreo trei festivaluri (mega-festivalul de la Sibiu, imediat Sfântu Gheorghe și Piatra Neamț), sunt convins că prezența invitaților și a criticilor ar fi fost ceva mai mare. Dar și așa, cu câți au fost, a fost o sărbătoare de suflet, marcată de nostalgii și emoții. O întâlnire prietenească dimineața, numită cam rece „colocviu", dar transformată într-o plăcută rememorare a sfintelor clipe efemere petrecute pe scândura acestei scene, care parcă se încălzea și ea un pic, o festivitate omagială seara, când s-au acordat diplome de merit și onoare mai multor personalități care au slujit aici cu talent, angajați sau colaboratori. Vădit emoționați ei înșiși, Vasile Cojocaru și Diana Cheregi au înmânat aceste diplome, însoțite de flori și medalii, cu o distincție de duioșie ceremonioasă, care apropia sala de scenă, deși le despart aievea câteva trepte. Trepte de elevație spirituală, spre care urcăm oridecâte ori ne întind o mână generoasă artiștii ce oficiază aici și ne înalță, miraculos și binecuvântat, spre noi înșine!

Claudia LIPAN

Dacă aș povesti unui prieten...

S-a amintit pe bună dreptate că lipsea Constanței o carte a teatrului său. Care să vorbească despre timpul condensat în letopisețe, despre debuturi și premiere pe scena sălii mari și în studioul experimental, sau pe colinele teatrului antic din buza mării. Despre cei care nu se văd, dar nici nu se uită (fie ei tehnicieni sau portarul moș Andrei), despre păpușarii dăruiți de Dumnezeu cu mîini și voci de aur, despre tot ceea ce păstrează atât de bine recenta apariție *Thalia ex ponto – la cumpăna dintre milenii*, în editura Muntenia & Leda. Evitând pe cât se poate scriitura greoaie, oficială a unei monografii, cartea e scrisă parcă de un spiriduș al teatrului care narează cu poftă amintiri delicioase, pline de farmec și chipuri dragi. Cele două autoare, Georgeta Mărtoiu și Anaid Tavitian, se desprind cu ușurință de statutul secretarului literar și purced în conversație față-n față cu un prieten, adică el, spectatorul, el, cititorul, el, actorul, el, iubitorul de teatru. În acest sfârșit de stagiune, Teatrul Dramatic „Ovidiu" din Constanța și-a aniversat 50 de ani. Frumoasă vârstă, dacă ne gândim că istoria ei risca să treacă observată doar în sânul actorilor care au ars pe scena constănțeană... Și, probabil, în condeiul repezit al cronicarului care a făcut naveta pentru o seară de spectacol. În rest, cine ar fi scotocit în afară de Carmen Chihaia amintirea serilor de teatru antic care au bântuit Histria, Mamaia, Constanța și Mangalia? Cine ar fi avut „nostalgiile suspecte" ale regizorului debutant, decât Dominic Dembinski? Cine ar fi văzut și astăzi stolul de lebede năbădăioase ce-au tulburat „apele" atrizilor, decât Vasile Cojocaru, acum directorul teatrului? Teatru care se ridica în malul dobrogean în 1951. Cartea nu vorbește doar despre datele exacte ale evoluției lui, ci și despre efortul ajuns uneori până la cenzura unor spectacole care au uitat parcă să mai vadă lumina zilei. Despre un teatru așteptat și câștigat ca un drept al neînstrăinării omului, al unui suflu dramatic ce poate bate și în rada unui oraș-port cu geamii și biserici de tot felul.

Într-un pământ umbrit cu sechele în vreme de război și colonii străine în vreme de pace, teatrul tomitan și-a deschis încetișor porțile și a prezentat *Scrisoarea pierdută* de Caragiale. În plin avânt sovietic de după '44, în monopolul instituțional și informațional, pe scena teatrului se joacă o piesă românească. Începuturile acestei istorii sunt prezentate de cele două autoare în lumina adevărului, cel mai simplu, încadrat de numele celor care au tras măcar o dată cortina scenei, cu mic, cu mare, dar și de încăpățânarea unui regim convins că *Hamlet* este un manifest „eminamente politic", iar *Sluga la doi stăpâni* o exploatare a omului. Trecem mai apoi prin studioul experimental – mai mult o stare de spirit a „neliniștiților" decât sală de teatru. Cinci ani mai târziu, locul va fi stabilit în sala Elpis (ce nume augural!). Sunt primii pași (cei mai grei), zugrăviți cu răbdare de artist, aceeași pe care au simțit-o grupurile

de tineri repartizați la Constanța după 1957. Dacă ar fi să enumerăm o parte dintre aceștia, am fi nedrepți. Dacă ar fi să-i enumerăm pe toți n-am avea spațiu. Nu lipsește nici amintirea tradiționalelor stagiuni estivale, a *Medeii* interpretate printre ruinele unui fragment arhitectural, a lui *Iason* venind de pe o mare agitată și chinuindu-se să debarce în fața spectatorilor.

Volumul se încheie cu fantastica lume a teatrului de păpuși care prezenta primul spectacol în foaierul de la balconul Teatrului Dramatic. Aflăm cum trupa de păpușari, coordonată minunat de Claudiu Cristescu, fondatorul și animatorul ei, a oferit clipe de fericire copiilor din întreaga Dobroge, celor orfani sau celor bolnavi aduși pe brațe de acești oameni devotați care au câștigat premii, au improvizat spectacole pentru comunitățile de români de pe alte meleaguri, au organizat 15 ediții ale Festivalului internațional „Săptămâna teatrelor de păpuși", alături de mari regizori, scenografi, muzicieni. Sunt scrise toate cu grijă sfântă într-o carte care lipsea, dar a apărut, despre un teatru care lipsea, dar a apărut și el, despre un public care nu a lipsit înainte, dar lipsește acum, din păcate. Autoarele cărții au însă încredere în virtualii privitori. Așa cum au încredere și în teatrul care, departe de a fi încărunțit la cei 50 de ani, păstrează arealul dobrogean sub reflector. Parcă nu se mai scriu astfel de cărți. Inventive, curate, cu emoția care le transformă în „cărticele de suflet". Sunt convinsă de un lucru: dac-aș povesti unui prieten câte ceva despre teatrul Constanței aș face-o așa. Așa cum povestește această monografie.

Absolvenți – laureați

La ediția 2001 a Galei Absolvenților UNATC „I.L.Caragiale", juriul format din studenții anului III – secția Teatrologie, organizatori ai manifestării, a acordat următoarele premii:

- Marele Premiu – Spectacolul **Ofertă de serviciu** de Lia Bugnar și Dana Măgdici, realizat la clasa prof.univ.Gelu Colceag;
- Premiul pentru Interpretare feminină: **Rodica Lazăr** (clasa prof. univ. Gelu Colceag), pentru rolurile *Beba* din *Noaptea asasinilor* de José Triana și *Maria* din *Ofertă de serviciu;*
- Premiul pentru Interpretare masculină: **Cătălin Stanciu** (clasa prof. univ. Ion Cojar), pentru rolurile *Crăcănel* din *D'ale carnavalului* de I.L.Caragiale și *Alfred* din *Before Breakfast* de Eugene O'Neill;
- Premiul pentru Spectacol de Comedie: **Cristiana Râpeanu** (clasa prof. asoc. Tudor Mărăscu), pentru montarea piesei *Zăpezile de altădată* de Dumitru Solomon la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila;
- Premiul pentru Creație în teatrul de păpuși și marionete: **Ionuț Radu Negrișanu,** pentru rolurile *Vrăjitoarea* și *Prințesa Amarza* din *Micul Muck* de Wilhelm Hauff.
- Premiul pentru Creație Coregrafică: **Mateia Stănculescu** și **Carmen Riban** (clasa lect. univ. Raluca Ianegic), pentru spectacolul *Întâlniri coregrafice*;
- Premiul pentru Management Teatral: Echipa de organizare a Galei Absolvenților 2000 – **Roxana Crișan, Viorela Ispas, Diana Pârvu, Raluca Hârtu** (Secția Teatrologie);
- Premiul Special al Juriului: Studentului-regizor **Radu Apostol** (anul IV, clasa prof. asoc. Cornel Todea), autorul spectacolului *Before Breakfast.*

Cătălin STANCIU și Antoaneta COJOCARU în ***Before Breakfast*** de Eugene O'NEILL
Regia: Radu Apostol

Rodica LAZĂR și Dalina IONESCU în ***Noaptea asasinilor*** de Jose TRIANA
Regia: Alexandru Berceanu

Anna HALASZ

Absolvenți în gală

A șaptea promoție de actori formați la Facultatea de Arte a Universității Ecologice s-a prezentat la „Gala absolvenților", în acest sfârșit de stagiune și an școlar, cu cinci spectacole: *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, *Cameristele* de Jean Genet, *Femeia îndărătnică* de Shakespeare, prezentate de clasa conf. univ. Margareta Pogonat; *Piațeta* de Carlo Goldoni, *Și eu am fost în Arcadia* de Horia Lovinescu, oferite de clasa conf. univ. Lucia Mureșan, decan al Facultății de Teatru. O stagiune variată, bogată și bună pentru oricare teatru profesionist. Tineri capabili, bine pregătiți, fără doar și poate, personalități distincte, care și-ar găsi locul în oricare teatru al țării. În concurența ametitoare a atâtor facultăți paralele la universitățile particulare, plus – *last but not least* – Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică, actorii Universității Ecologice se bucură de un climat intelectual deosebit sub egida Societății Atheneul Român, fundație prezidată de academicianul Bălănescu-Stolnici, care ne-a mărturisit, la conferința de presă, că toate clasele de actori sunt adevărați copii de suflet ai acestor împătimiți de ecologia societății românești – deci a grijii pentru valorile constante, naturale ale conviețuirii umane – care văd în teatru mijlocul cel mai fertil al activității acestor valori în impactul cu o economie de piață destul de sălbatică, asemeni vremurilor acumulării primare. Printre ei întâlnim cu bucurie personalități ca Ileana Berlogea, profesor de asemenea și la UNATC, sau esteticianul Victor Ernest Maşek, el însuși fost director de teatru, deci oameni conștienți de faptul, că valoarea cea mai constantă a țării o reprezintă arta.

În acest sens, o victorie rară înseamnă spectacolul *Femeia îndărătnică*, considerat tocmai de criticul și esteticianul V.E. Maşek cea mai bună dintre înscenările bucureștene din ultimele decenii, lucru datorat în primul rând protagonistei Monica Florescu, o actriță înzestrată deopotrivă cu o bogăție de lirism și de umor, mărunțică, jucăușă și inteligentă, care descoperă în personaj nu posibilitățile efectelor ieftine, nu capriciul și stridența, ci demnitatea umană a femeii, lucru ce nu prea se purta încă pe vremea premierei originale. Dacă vom confrunta cu acest lucru trăsătura inedită și seducătoare a personajului *Spiridon* din *O noapte furtunoasă* și anume un amor adolescentin tragicomic nutrit față de Veta cea de neatins, ne dăm seama că fermecătoarea ingenuă este mult mai mult decât ingenuă. Astfel, de surprize ciudate apar și la alte personaje din comedia bufă a lui Caragiale pe care profesoara clasei, marea tragediană, nu o simte ca pe un foc de artificii al poantelor cum suntem obișnuiți. Jupân Dumitrache, aproape în tot spectacolul este șters, onoarea de familist practic nu contează ca element decisiv al conflictului: Adrian Țăranu, și ceilalți – atât *Ipingescu* cât și *Chiriac* – se vor transfigura abia la sfârșit, la îndemnurile patriotarde ale lui *Rică Venturiano*, care până atunci părea un bleguț ageamiu. Dacă vedem în aceste variante specifice o radiografie a micului burghez, blajin și nevinovat, manipulabil cu ideea „dacă mă gândesc la țărișoara mea", atunci

lipsa simțului pentru grotesc și amuzant a unei mari tragediene aruncă o lumină orbitoare asupra politicianismului ca dușmanul cel mai aprig al lui Caragiale. De altfel, în aceeași ordine de idei, cuplul *Veta–Chiriac* (Roxana Joitza–Anghel Popescu) ar fi absolut la locul său de exemplu în memorabilul film psihologic englez *Scurtă întâlnire*. Iar interpretul lui *Rică Venturiano,* Alexandru Conovaru, își va dezvălui temperamentul și hazul debordant în comediile lui Carlo Goldoni și ale lui Shakespeare.

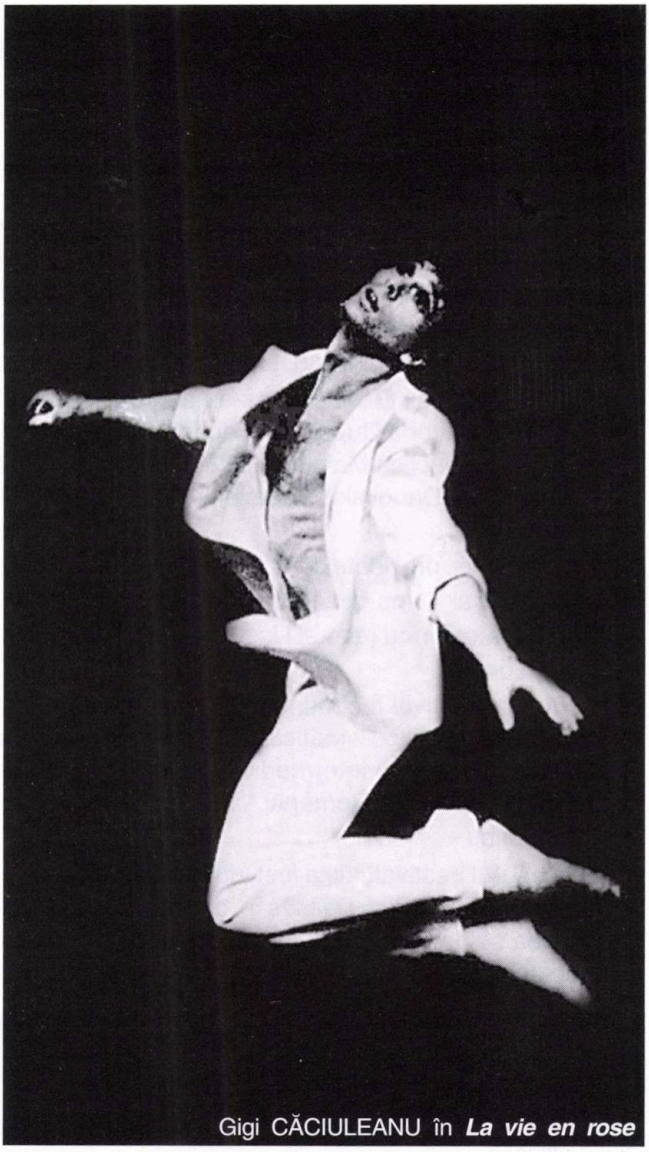
Spectacolul cel mai matur, mai complex din cele văzute se dovedește a fi *Piațeta*, o dezlănțuire de poftă de viață, de voie bună și temperament italiano-româno-sudamerican, de putere de caracterizare, de simț al ritmului, de muncă fin elaborată de echipă, de coregrafie și muzicalitate în proză: un festin de carnaval elegant și popular, totodată. Cei ce știu așa ceva știu tot, mai ales știu să treacă rampa.

În sfârșit, metafora dominantă a operei lovinesciene – atracția implacabilă a morții în conflict cu dragostea tragică pentru viață – oferă, de asemenea, o pleiadă de roluri bune, bine realizate de tinerii artiști. Ca spectator simți o vagă frustrare, totuși, privind personajul cel mai important, cel ce-și ia rămas-bun de la viață, cel admirat, cel atrăgător și sâcâitor și de neînțeles, cel inadaptabil și răzvrătit împotriva destinului și a suficienței totodată, cel misterios și stigmatizat de apropierea și disperarea morții. E mai ușor, și mai simplu, să înfățișezi chipurile variate ale omului mediu, decât măreția înnăscută sau dobândită prin întâmpinarea neantului. Lovinescu se baza pe creația actorului și l-a găsit în Emil Botta (*Citadela sfărâmată)* sau Kovács György (*Moartea unui artist*) – exemple, de care n-au avut parte tinerii, care au copilărit deja în mediocritatea programată a ultimilor ani de dictatură și au crescut în scăderea galopantă a calității umane din anii de tranziție. „Secolul omului de jos", cum l-a numit Zaharia Stancu, niciodată nu a fost mai jos decât în ultimul său deceniu. Deruta lui Cătălin Braticevici în personajul *Hans* și în funcție de acesta și a lui Giulio Doman în *Alex*, nu este „vina" lor, este rezultatul a câtorva decenii de luptă a dictaturii împotriva ideii de personalitate, de individ, de măreție. Era un „hit" după '72, anul asaltului ideologic „de la Neptun". „Sunt o fată ca oricare, n-am nimic deosebit..." Poate, ar trebui să se predea măreția ca atare cu montaje de 30 de minute din peliculele cu Tony Bulandra, Gheorghe Storin, George Vraca, Emil Botta, Amza Pellea, George Constantin, Octavian Cotescu, Toma Caragiu, Victor Rebengiuc, Ștefan Iordache... Poate, ar deveni o marfă valoroasă de export.

An de an, o mulțime de talente obțin dilpoma de absolvire la facultățile de actorie particulare și de stat. Ce vor face? În ultimele decenii ale dictaturii erau clase de actori cu doar una-două persoane, un Institut întreg trebuia să joace spectacolele de absolvire, iar acum setea veche a talentelor se răzbună. Și cine e victimă? Ei înșiși. Absolvenții de care vorbesc jucau în Sala Rapsodia Română, pe jumătate goală, dar jumătate plină entuziasmată. Și era un public invitat. Primarul General al Capitalei promite sume astronomice pentru repararea sălilor de teatru, adăugând, că va veni la spectacole și va număra publicul pe capete. Iar după două „căderi" – două seri, ca cele văzute la Rapsodia Română – ce urmează? Se va confisca sala pentru scopuri mai bănoase? Inflația de muzică ușoară? Arte marțiale? Fotbal de sală? Box? Cenaclu de muzică tânără?... Amvon al diferiților demagogi profesoniști?...

Răspunsuri nu aveam. Doar întrebări înfrigurate.

Concurs/ Festival Internațional de Dans – Constanța 23 iunie – 1 iulie 2001



Gigi CĂCIULEANU în ***La vie en rose***

- Producător – Teatrul de Balet *Oleg Danovski*
- sub patronajul Consiliului Județean Constanța și al președintelui Consiliului Județean Constanța – Stelian Duțu
- în parteneriat cu Secția Română a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru și Canalul de televiziune România 1, emisiunea *Lumea dansului*
- parteneri media: *Adevărul*, *România Liberă*, *Curierul Național*, *Cotidianul*, *Cronica Română*, *Observator*, *Cuget Liber*, *Centrul Informațional Telegraf – TV Neptun*, *Radio Sky*
- sponsor principal – Magazinele *Tomis* S.A. Constanța
- concursul a acordat premii în valoare de 6.000 $

- au participat concurenți din Germania, Rusia, Republica Moldova, Italia și România
- din juriul secțiunii *Dans contemporan* au făcut parte: Sergiu Anghel, Nina Brezuleanu, Adina Cezar, Silvia Ciurescu, Cosmin Manolescu, Ludmila Patlanjoglu, Mihaela Santo, Natalia Stancu, Ion Tugearu
- premiile secțiunii *Dans contemporan* au fost acordate după cum urmează: Premiul I (1000 $) – Bogdan Nicula (Ballet Mainz, Germania), Premiul al II-lea (800 $) – Mădălina Dan (Teatrul de Balet Oleg Danovski), Premiul „Erwin Kecsek" (10.000.000 lei) – Costel Georgescu, debut creație coregrafică (Teatrul de Balet Oleg Danovski)
- juriul secțiunii *Dans clasic* a fost compus din: Jean Guizerix (maestru de balet la Opera din Paris), Alice Georgescu, Florica Ichim, Ileana Iliescu, Anca Mândrescu, Tatiana Panaiotidi, Francisc Strnad, Liana Tugearu, Francisc Valkay, Traian Vlaș
- în cadrul secțiunii *Dans clasic* s-au acordat următoarele premii – 1. Juniori: Premiul I (800 $) – Ecaterina Cupcinov (Republica Moldova), Premiul al II-lea (400 $) – Tamara Meladze (Republica Moldova); 2. Seniori: Premiul I (1000 $) – Olimpia Cheța (Teatrul de Balet Oleg Danovski), Premiul al II-lea (800 $) – Remus Șucheană (Ballet Mainz, Germania)
- cele două jurii, prezidate de Wilfride Piollet (profesor la Conservatorul Național Superior de Muzică și Dans din Paris), au acordat Marele Premiu (1500 $) concurentului **Ovidiu Matei Iancu** (elev al Liceului de Coregrafie București, bursier al English National Ballet, Londra)
- secțiunea Festival a continuat să exploreze spectacolul de teatru-dans, precum și abordarea teoretico-estetică inițiată la prima ediție a Festivalului Internațional de Dans din 1999, prin intermediul unui colocviu cu tema *Textul pe scenă și lumile lui*, organizat de Secția Română A.I.C.T., colocviu moderat de Carmen Stanciu și Vivia Săndulescu
- tot în cadrul Festivalului, a fost lansat și dicționarul – *Lumea artistică a Constanței (I), Teatrul de Balet „Oleg Danovski"*, de Jean Badea, Editura Mondograf, Constanța, 2001; lucrarea se dorește a fi: „un instrument pentru cunoașterea unui teatru prin artiștii și spectacolele sale, care l-au făcut celebru în Europa" (autorul).

Scenă din ***Furtuna*** de Shakespeare

Irina IONESCU

Mai mult sau mai puțin argumentat

Privit cu distanțare critică, Festivalul de dans Constanța, 2001 impune câteva observații legate de prezența spectacolului de teatru-dans pe scenele românești. Oferta foarte săracă existentă în acest moment a determinat alcătuirea programului din numai patru spectacole, doar în parte reprezentative pentru reflectarea obiectivă a diversității formulei de spectacol în cauză. Pe baza informației existente, specialiștii au încercat, în cadrul unui colocviu intitulat „Textul pe scenă și lumile lui", găsirea unei definiții cât mai exacte a spectacolelor de teatru-dans realizate la noi. Fără să fi ajuns la formularea unei concluzii operante din punct de vedere practic, discuțiile au evidențiat totuși existența unor tendințe tot mai puternice. S-a vorbit astfel despre elemente de teatralitate în dans, despre formule de devenire teatru-dans, despre viziuni personale asupra acestui tip de spectacol. Stadiul profan în care se află publicul românesc în materie de teatru-dans, simplifică însă lucrurile până la simpla atracție sau respingere – de cele mai multe ori neargumentată – a montărilor care reușesc să treacă rampa, performanță nerealizată nici ea întotdeauna.

Noutatea absolută a Festivalului de la Constanța a reprezentat-o premiera semnată de Sergiu Anghel la Teatrul de Balet „Oleg Danovski". *Furtuna* lui Shakespeare cuprinde în viziunea sa imaginea totală, istorică și fantastică, intelectuală și sentimentală, practică și imaginară, viscerală și mentală, onirică și terestră a existenței umane. Este o confesiune – absorbția propriei biografii în operă pare destul de puternică – câteodată candidă, alteori reticentă, sinuoasă sau impregnată de afecțiune și dragoste reală. Construind – în general – dominat de ordine și eleganță, împotriva sordidului vieții cotidiene, Sergiu Anghel nu reușește să evite mereu capcana referirii prezentului la un sens și la o eternitate pe care le presupune mitul. Dilată granițele spectacolului și trădează, din acest motiv, inadmisibil de mult, emoțiile inițiatului pentru conotații sexuale de proastă calitate. Obsedat de structuri și corespondențe, regizorul caută să domine prin polisemii multiple și conotații nu întotdeauna descifrabile. Din păcate însă, spectacolul nu este unitar, rezultatul dialecticii contrariilor vizual–verbal și descriptiv-intelectual, rămânând, de multe ori, încremenit în „paralizia" lui spirituală.

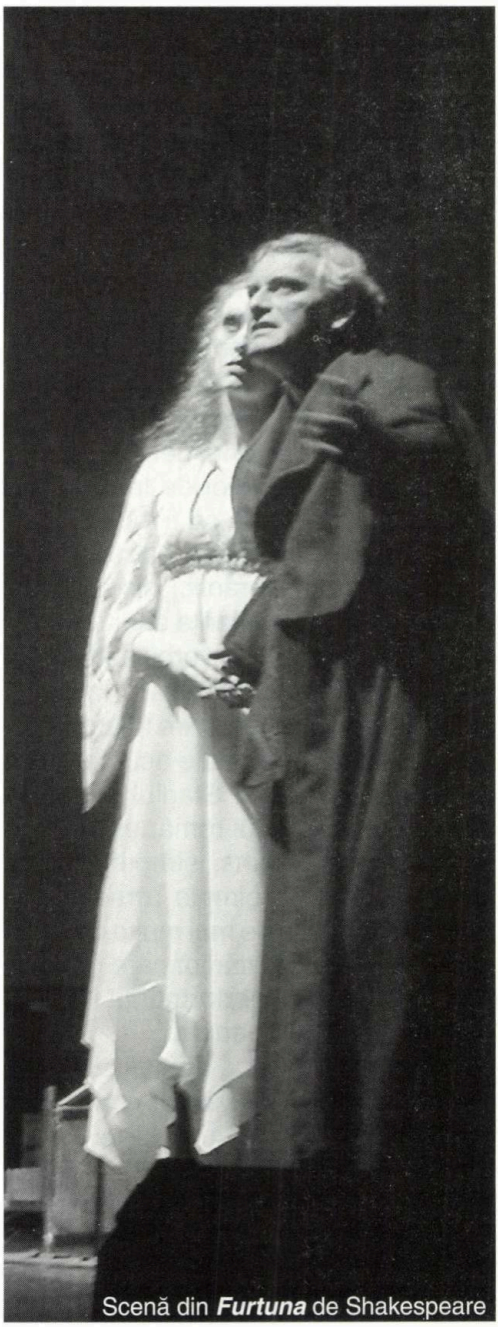
Cel de-al doilea spectacol prezentat în Festival a fost realizat de coregraful Răzvan Mazilu. Premieră a Teatrului Național București, stagiunea 1994–1995, *Dama cu camelii* după Al. Dumas-fiul a lăsat, din nefericire, impresia unei montări artificial ținute în viață din cauza unor orgolii personale, ușor detectabile și în jocul Maiei Morgenstern, puternic marcată și serios zdruncinată de succesul unor creații actoricești anterioare. Cu toate acestea, interpretarea originală și speculativă dată de Răzvan Mazilu textului de spectacol reușește să exprime revelator aproape toate

liniile ascunse și meandrele complicate ale relației pasionale dintre Marguerite Gautier și Armand Duval.

În încercarea de a da o formă *în pași de dans* piesei lui Radu Stanca *Dona Juana*, la Teatrul Național Cluj, regizoarea Livia Tulbure Gună nu reușește decât să se lupte neîncetat cu timpul, răbdarea și chiar nervii spectatorilor. Reflecția pe marginea mitului, meditația asupra acceptării sale, intensitatea trăirilor sentimentului de iubire, profunzimea filosofică a textului dispar definitiv într-o viziune inexplicită și obscură, dar colorată ce-i drept, din plin, în stilul inconfundabil al scenografei Adriana Grand.

Consecvent demersului său independent, Mihai Mihalcea a prezentat spectacolul *haMMam/Prizonier în cutia toracică*, inspirat de romanele *Copilul de nisip* și *Noaptea sacră* de Tahar Ben Jelloun, o producție a Centrului MultiArt Dans & Solitude Project. Pornind de la regulile și tabuurile lumii islamice, montarea elimină treptat semnificația imediată a circumstanței pentru a o integra universalității condiției umane, conștiinței colective care ne situează într-un spațiu și un timp etern. *haMMam/Prizonier în cutia toracică* este – îndrăznesc să spun – cea mai reușită realizare în domeniul teatrului-dans a ultimilor ani și un bun prilej de a descoperi talentul actoricesc nebănuit al Laurei Stoica, atunci când emoțiile o lasă să evolueze.

Festivalul de dans Constanța, 2001 s-a încheiat cu o Seară de gală, regizată de Răzvan Mazilu, după un scenariu de Ana-Maria Munteanu. Prezența unor artiști de talie internațională precum Corina Dumitrescu, Răzvan Mazilu – în calitate de dansator de această dată – și, mai ales, Gigi Căciuleanu, electrizant ca de obicei, a demonstrat prin exemplificare valoarea spre care ar trebui să tindă toți elevii înscriși la startul Concursului de interpretare ce s-a desfășurat adiacent Festivalului.



Scenă din ***Furtuna*** de Shakespeare

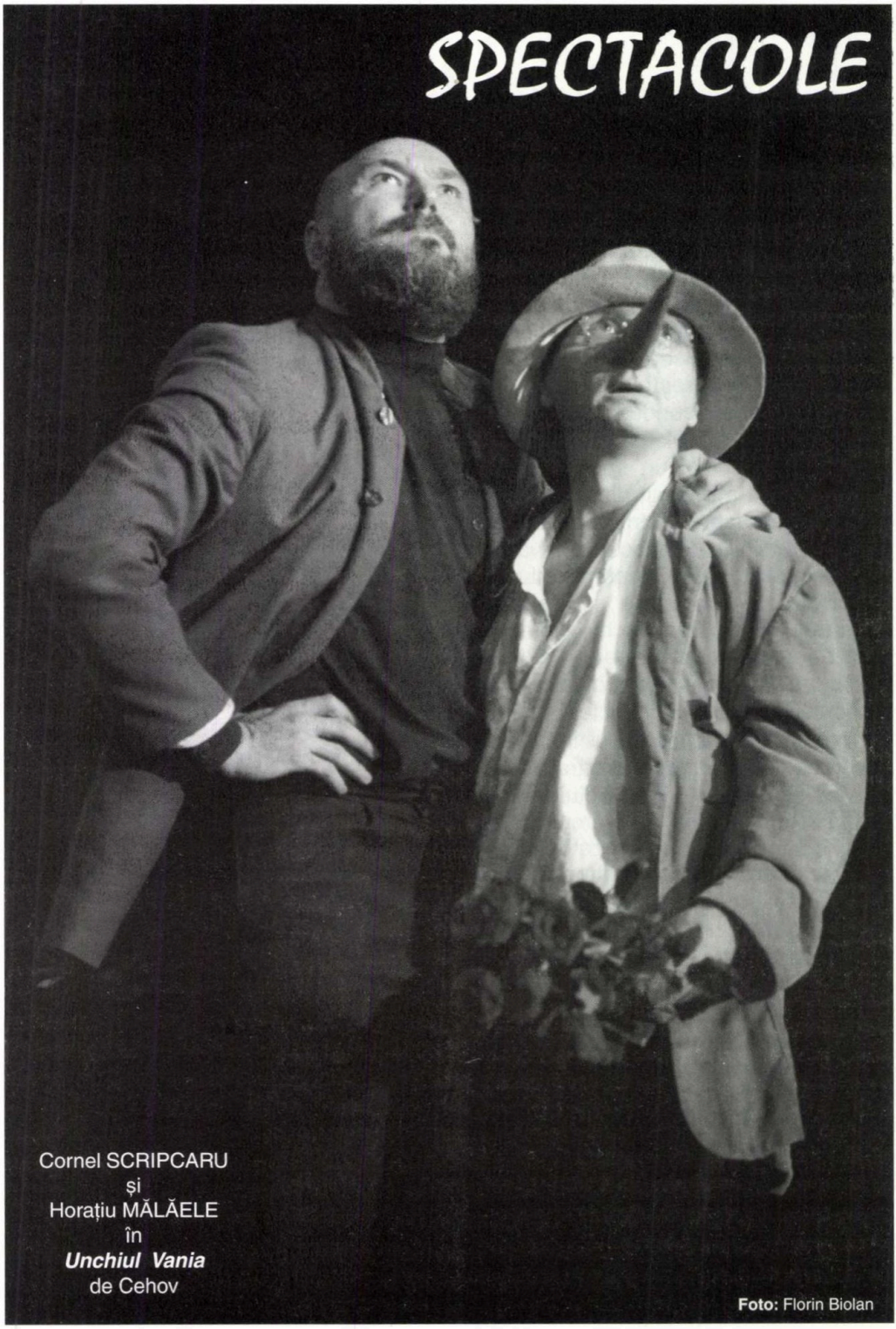
Marina CONSTANTINESCU

După furtună

La Festivalul internațional de dans, au participat *Furtuna*, premiera Teatrului gazdă – „Oleg Danovschi", *Dama cu camelii* a lui Răzvan Mazilu de la Teatrul Național din București, *Dona Juana* de la Teatrul Național din Cluj și *haMMam, prizonier în cutia toracică*, un spectacol de Mihai Mihalcea la Centrul Multi Art Dans din București. Trebuie spus că acest festival este condus de Ana-Maria Munteanu, directorul Teatrului de Balet „Oleg Danovschi", un spațiu care în ultimii doi ani a devenit dinamic, un loc magnetic aproape pentru cei din lumea dansului, un loc care a mutat cumva centrul de interes spre Constanța, ducând mai departe eforturile și inovațiile maestrului Oleg Danovschi. Ana-Maria Munteanu este un manager cultivat, inteligent – muzician de profesie – care reușește să îmbine în proiectele sale arta performantă și pragmatismul financiar. În orice caz, este managerul care a izbutit să-l convingă pe Gigi Căciuleanu să revină în țară, atât cât programul internațional îi permite, și să lucreze deja două spectacole-eveniment la Teatrul de Balet: *Mozzartissimo* și *Requiem* după Verdi. În *Gala Starurilor* din finalul festivalului a fost prezent și Gigi Căciuleanu cu un superb moment al cărui coregraf și solist a fost, *La vie en rose*.

În fine, în debutul festivalului am putut vedea spectacolul *Furtuna*, în regia și coregrafia lui Sergiu Anghel, cu o scenografie semnată de Mihaela Ularu. Citind cuvântul *regie*, evidențiat totuși într-o concepție coregrafică, am avut o strângere de inimă. Am lăsat anticipările și prejudecățile deoparte și am purces la urmărirea spectacolului. Nu am trăit totuși cele mai estetice sau provocatoare stări și nu doar dintr-o pricină, să zicem aceea a lungimii incredibile, mai exact, aproape patru ore. Când un lucru este împlinit, comunică ceva, timpul îți devine aliat. Greșeala fundamentală a construcției este alunecarea neargumentată spre teatru. Spectacolul nu este nici teatru, nici dans, nici teatru-dans, este un hibrid bizar: când dans cu teatru în prima parte, când teatru cu dans în partea a doua. Frustrările regizorale netemperate pot determina nonsensuri artistice ca această *Furtună* a lui Sergiu Anghel. Momentele coregrafice sunt singurul lucru izbutit, cu mesaj rotund, cu emoții și rigurozitate în mișcare și expresie. Dansul modern, susținut la bază de elementele celui clasic, au pus în valoare o trupă de balerini tineri, motivați pentru performanță. Și atunci semnul de întrebare este și mai uriaș. Având această trupă capabilă să abordeze propunerile coregrafului Sergiu Anghel, acesta i-a lăsat în umbră și a început să facă teatru cu iluștri anonimi, un teatru vulgar și ieftin din care însuși textul lui Shakespeare, de neînțeles în asemenea rostiri, s-a pierdut în neant, luat de furtuna impulsurilor regizorale. Prezența lui Adrian Pintea în *Prospero* nu face nici un serviciu spectacolului – nici ca stare, ca energie, ca încărcătură emoțională – ba, dimpotrivă, această participare îi creează actorului mari deservicii. Partea a doua a montării este aproape o demonstrație de cum *nu* trebuie să faci artă, de limitele fiecăruia într-o specialitate, în ultimă instanță că *regia de teatru* presupune talent, știință, har. Sergiu Anghel n-a făcut altceva decât să îngroașe rândurile regizorilor neaveniți în loc să-și cultive statutul său solid și atât de ofertant de coregraf. Un pariu pe care l-a pierdut.

SPECTACOLE



Cornel SCRIPCARU
și
Horațiu MĂLĂELE
în
Unchiul Vania
de Cehov

Foto: Florin Biolan

Nicolae PRELIPCEANU

Schimbarea de sex în teatru

Oricâtă anestezie ar fi inventat medicina, presupun că schimbarea de sex e dureroasă în continuare, chiar dacă unora li se impune ca obligatorie.

În teatru, însă, ea nu doare atât de tare. Deși Cehov își numește dramele „comedii", mulți dintre noi citim în spatele lor tot tragedia unor oameni de la marginea lumii, visând la centrul ei, că-i zice Moscova, că St. Petersburg, că Paris, ori vremuri mai bune. Un anume bovarism rusesc e primul strat al dramelor cehoviene. Iar unchiul Vania – personajul, nu titlul – poate fi și el citit ca o Emmă Bovary dinspre est. Tristețea sfâșietoare, dar nu tocmai profundă, care-i străbate zilele este una rusească și una personală în același timp.

Alegându-l pe Horațiu Mălăele pentru rolul poate cel mai celebru din Cehov, regizorul rus din St. Petersburg, Yuri Kordonsky, a efectuat – orice s-ar zice – o schimbare a personajului, cel puțin față de ceea ce eram obișnuiți să așteptăm de la un spectacol cu *Unchiul Vania*. Pentru că la Bulandra, Horațiu Mălăiele își poartă – într-un fel cam ca unchiul Vania – același personaj al său, care ia când un nume, când altul, firește cu anumite nuanțe, dar dând spectatorului posibilitatea să-l reducă la ceea ce este: Horațiu Mălăele. Și personajul lui Cehov, în pielea căruia actorul trebuie să intre, e mereu cu nemulțumirile sale-n spate, fie că-i declară dragoste tinerei încă neveste a lui Serebreakov, fie că se adresează, absolut neutru, bătrânei doici a casei. În Horațiu Mălăele avem însă un unchi Vania care nu s-a resemnat de tot, cunoscutele izbucniri, să le zicem energetice, ale actorului, ivindu-se și aici.

Asemenea decorului, înfățișând un chioșc-insulă, pe care se vine și de pe care se pleacă pe o punte (care, între noi fie vorba, prea devreme, în final se ridică), regizorul lasă o punte între *Unchiul Vania* al său și cele pe care le știam deja, lasă chiar destule punți, aruncând, totodată multe altele înainte, spre un alt teatru, care a și început. Cam ca puntea care nu duce nicăieri, dinspre chioșc spre spectatori, pe ocolite, însă.

În sală, cel puțin atunci când am văzut eu spectacolul, acesta era prizat într-un mod straniu: ca o comedie. Oameni foarte tineri, care nu aveau deloc aerul de a-l fi citit vreodată pe Cehov, făceau un haz teribil de anumite replici, scoase din context, sau de anumite atitudini ale personajelor, grotești nu o dată. Credeam că grotescul nu atinge chiar de fiecare dată comicul. Ei, bine, pentru persoane cu o scală mai redusă de percepție, ele coincid. Nu voi fi catastrofic spunând că e o blasfemie să râzi la Cehov: aș fi crezut asta acum 30 de ani, sau nici atunci, pentru că, fiind tânăr, îmi plăcea să sfidez *establishment*-ul și confundam, împreună cu atâta lume, valorile stabilizate cu noțiunea aceasta, exprimată mai pe scurt în engleza americană. Dar să râzi de „poante" la *Unchiul Vania* tot mi se pare suspect. Nu atât pentru cei din scenă, care, de altfel, construiau un spectacol splendid, cât pentru receptorii înșiși.

În final, dacă stăm să ne gândim bine, rămân o serie de figuri memorabile,

construite de Victor Rebengiuc, cu infinitele nuanțe pe care i le știm, de Cornel Scripcaru, de Irina Petrescu, de Mariana Mihuț și de toți ceilalți.

Cum însă *finis coronat opus*, imaginea finală, a plecării insulei-chioșc spre fundul scenei, după ce toate punțile fuseseră ridicate, pentru a-și îmbarca, într-un tablou vivant, toate personajele, și pe cei tocmai plecați spre centru, spre gubernie, pe o insulă a Circei de unde nu există, în realitate, scăpare, aruncă o lumină poetică asupra acestei triste rusești care i-a distrat atât de bine pe tinerii spectatori. Schimbarea de sex în teatru am spus? Poate că, fără să știu, mă refeream și la spectatori.

Claudia LIPAN

„Să știi să-ți porți crucea și să ai răbdare"

Luat prin surprindere, cineva se mira de faptul că Cehov și-a numit piesele *comedii*. Dar câtă farsă tragică am văzut în ochii tristei Sonia din *Unchiul Vania*! Farsă a naufragiului în preajma căruia plutesc mai toate personajele realismului cehovian. Naufragiu care nu pierde în el instinctul de a se apăra, de a lupta până la capăt, de a abandona când lupta nu e egală, de a reveni „zâmbind cu înduioșare" ca sfinții în fața unui martiriu. Regizorul Yuri Kordonsky a fost invitat să monteze acest spectacol la Teatrul Bulandra. A încurajat actorii să-și strângă partiturile în glasul răscolitor al cântecului slav, în decorul simplu și izolat al unei limbi de pământ pierdută și, în final, câștigată, în ploaia care spală sufletul oamenilor de păcate ca o spovedanie.

Scândurile scenografei Elena Dmitrakova sunt poduri de la om la om, poduri „trase de la mal", lemne fragile, putrezite, roase prin colțuri de vreme și lăsate în paragină. Mă uitam la actorii care alergau de pe o scândură pe alta și mi-era teamă că se vor prăbuși, undeva în lacul care nu se vede. Pe luciul acestui lac se consumă iubirea imposibilă între doctorul *Astrov* (Cornel Scripcaru), om cu virtute sănătoasă plantată în sămânța pădurii pe care o apără continuu, și *Elena Andreevna* (Ana Ioana Macaria), falsa, dar grațioasa moșiereasă a cărei frumusețe (zdrobitoare pentru inimi de bărbați) este neputincioasă sieși. Așadar, toată acțiunea și viața personajelor atârnă peste aceste scânduri și, din când în când, își găsesc liniștea în foișorul verde care le întretaie plictisul. În natura comunicativă, deși inexistentă.

Astrov vorbește tot timpul despre pădure. O iubește, o proiectează în sticla aburindă a ferestrelor, o folosește eludând amintirea unui pacient care i-a murit în Postul Mare. Pădurea nu apare din mâinile scenografei, dar se impune prin absență, prin ecoul din vaierul personajelor. Ea este un simbol și ne-o putem închipui oricum: ca un pescăruș, ca o livadă... Verdeața ei invizibilă este semnul nădejdii eroilor într-o schimbare. Într-o așteptare care trebuie să vină negreșit, să aducă o viață „tihnită, duioasă și dulce ca o dezmierdare". Pădurea face parte din viața lor la țară, din truda cu care *unchiul Vania* a muncit moșia profesorului. Cornel Scripcaru apără lipsa de imagine a

decorului prin frumusețea pe care i-o atribuie. Pentru care a luat odată diplomă! El păstrează încă naivitatea din spectacolul cehovian de acum câțiva ani al lui Alexandru Darie, naivitate ce îi influențează personajul, îl face vulnerabil în fața angoasei femeii care se știe dorită. Se îmbată o dată pe lună, dar își scoate paguba cu somnul.

În casa profesorului *Serebreakov* lumea-i obosită, pe sfârșite, dar nimeni nu doarme. *Doica Marina* este un personaj guraliv, dar cu personalitate. Se ratoiește la „gânsacii" furioși în măsura în care-i iubește. Le doftoricește rănile sufletești și trupești. O doare sau se veselește (în funcție de caz). Nu putea fi decât Mariana Mihuț. Vorba slavă nu o zorește decât atunci când e vorba de samovarul ce fierbe inutil în timp ce conașii se plimbă. Replicile ei ustură obrazul celor care și-au uitat orele de masă. Bunica „ciripește" despre emanciparea femeii, așa cum odinioară i se citeau *Arkadinei* tomuri scandaloase. Pricină pentru care nu înțelege de ce îi deranjează pe alții cu prezența. Irina Petrescu evoluează alături de Victor Rebengiuc. Unul scrie, celălalt citește ce-a scris primul. Personajul *Serebreakov* are abilitate. Poate și din cauza interpretării. Ascuns în spatele hârtoagelor își hrănește impostura.

Vanea și *Sonia* sunt printre cele mai sincere personaje ale lui Cehov. Yuri Kordonsky știe acest lucru și îi distribuie în același fascicul de lumină; dar adaptarea lor la lumină este complet diferită. În plus, regizorul le apropie discursurile și îi lasă în final pe amândoi să muncească mai departe, un șir lung de zile, până la sfârșit. Horațiu Mălăele își caută (destul de mult) eroul. Nu reușește să-l găsească. Intonația neadecvată transformă declarația de dragoste pentru *Elena* într-o telenovelă. Iar publicul îl percepe ca atare. Ca pe un bufon al *comediilor* lui Cehov. Treptat, revolta îi schimbă registrul de joc făcând din el un asuprit amărât, țăran batjocorit de păcatele uzurpatorilor săi. Este, din nefericire, „o persoană luminoasă care nu luminează pe nimeni". Poate lua oricând locul *Ciupitului* (candoarea lui Ionel Mihăilescu este cu totul specială) sau al argatului (mutenia lui Șerban Pavlu te face să vorbești de unul singur). Unghiul din care l-a văzut până atunci pe *Serebreakov* s-a răsturnat la 180 de grade. Care mistuie „módele nesfârșite" ale cumnatului.

La rândul ei, urâțica *Sonia* frământă ca un ritual aluatul din care a crescut. Îl iubește pe *Astrov*, dar în opinia mea ar putea iubi pe oricine. *Moscova* ei este drumul de țară spre ocolul silvic. Pierde fericirea păstrându-și demnitatea. Știe pentru ce trăiește și pentru ce suferă. Simplitatea îi este dizolvată de lumina (neacceptată) a *unchiului Vania*. Iar Andreea Bibiri este pur și simplu uluitoare. Rar mi-a fost dat să văd o tânără actriță încărcată cu atât de multă energie. Pe care o distribuie pozitiv de-a lungul piesei. Își urmează personajul cu o convingere care desființează orice blocaj de interpretare. Merge până la capăt, îndură cu răbdare și crede cu tărie, crede din tot sufletul. Cu cei doi se încheie în spectacolul regizorului rus un tratat despre arta de a trăi. Altfel. Așa cum povățuia *Nina Zarecinaia*: știind să-ți porți crucea și să ai răbdare...

Teatrul L.S.Bulandra – Unchiul Vanea **de A.P. Cehov. Regia: Yuri Kordonsky. Scenografia: Elena Dmitrakova. Cu: Horațiu Mălăele, Cornel Scripcaru, Victor Rebengiuc, Mariana Mihuț, Irina Petrescu, Ana Ioana Macaria, Andreea Bibiri/ Anca Sigartău, Ionel Mihăilescu, Șerban Pavlu/ Marius Chivu. Data premierei: 13 mai 2001.**

Cerasela CONSTANTIN

Ion CAZABAN

Sărmanu' Ilija față cu reacțiunea

Doi ani după moartea lui Tito, la radio Belgrad se vorbește despre „o etapă nouă în istoria patriei". O știre care n-o interesează pe Danica, îngrijorată de soarta soțului ei, „invitat" la Securitate. În bucătărie, ea taie ceapă, se pare (în text, curăță cartofi, dar modificările regizorale vor fi mai numeroase). Chemat la Securitate, Ilija fusese interogat cu privire la chiriașul lor, un sârb revenit din occidentul imperialist. Marcat încă de anii petrecuți în închisoare (pentru simpatii stalin-iste), soțul acceptă imediat să fie informator. Mai mult, trece la acțiune, adoptând procedeele binecunoscute ale agenților, în urmărirea celui bănuit de spionaj. Pe măsură ce se angajează (împreună cu fratele său Djura) și se străduiește

să-și dovedească exemplar devotamentul, eroul piesei nu-și mai poate controla faptele. Ceea ce era brutal și abuziv în obiceiurile poliției politice, acum, în urmărirea întreprinsă de un om oarecare, ia aspecte paroxistice, demențiale, și va avea un deznodământ dezastruos chiar pentru urmăritori.

Pe D. Kovačević îl preocupă, mai ales, angoasele și frustrările cu cauze vechi și profunde, fără semn de schimbare. Deși se anunță „o nouă etapă". Ca și altădată (la un comentariu mai extins, am asocia și piesa sa *Profesionistul*), partea substanțială este, cu deosebire, portretul psihologic al eroilor titulari, deformarea caracterelor și falsificarea relațiilor umane într-un regim dictatorial, cu metode de supunere polițienești. Acum, atenția autorului se îndreaptă către sechelele trecutului sau, probabil, spre realitatea unui trecut mereu prezent, dincolo de schimbări cosmetice și „destinderi" demagogice.

Față de textul închinat, mai curând, spre observație psihologică, analitică, regizorul Claudiu Goga a încercat, evident, să dea amploare dezumanizării precipitate a personajelor pe toboganul actelor iraționale. Inserturile proiectate indică și ele dorința unei derulări rapide, cinematografice, în consonanță cu accelerarea delirantă a întâmplărilor, provocate de o imaginație excitată politic. Scenografia, cât mai „reală", „ca în viață", nu face decât să le pună în evidență prin contrast. Nesiguranța și teama, resimțite de omul fără apărare în fața regimului polițienesc, pot trezi instinctul de conservare și genera reflexe de adaptare – o succesiune de inițiative, motivații, comportamente excesive ce apar de domeniul nebuniei agresive, periculoase.

Dan Condurache–*Ilija* a căutat și, uneori, a reușit să se scuture de o manieră de joc aplicată fără deosebire. Personajul său se conturează terorizat și dezorientat, înfricoșat și irascibil. Simțindu-se urmărit, va urmări la rândul său, angrenând și pe alții, contaminându-i cu „fandacsia" sa. Încordat, panicat, cu o respirație gâfâită, *Ilija* este într-o agitație continuă, la care inima nu-i va mai rezista. Un portret destul de sumar și limitat scenic, totuși...

Interesantă este evoluția concentrată, dens semnificativă, dată rolului de Coca Bloos. *Danica* cedează, în felul său, la urmă – însăși împotrivirea ei mincinoasă, violentă, isterică în fața evidenței înseamnă o cedare nervoasă, sentimentală sau calculată. Cum se cuvine, femeia va fi alături de soțul său, la bine și la rău. Și în „fandacsia" ce-i cuprinde pe amândoi...

Spectacolul rămâne, însă, la nivelul unei relatări cumulativ anecdotice, nu se încarcă de tensiune tragică, iar finalul *factice* n-o poate suplini. Regizorul n-a găsit soluția optimă, ezitând între comedia imaginației delirante (gaguri, travestiuri de efect scontat) și obiectivitatea unei priviri realiste.

Teatrul Mic București – Spionul balcanic **de Dusan Kovačević. Regia: Claudiu Goga. Decorul: Mihai Mădescu. Costume: Luana Drăgoescu. Cu: Dan Condurache, Coca Bloos, Cerasela Constantin, Mihai Dinvale, Eugen Cristian Motriuc. Data premierei: 5 mai 2001.**

Ileana BERLOGEA

Un regizor american la Teatrul Evreiesc din București

Originar din România, emigrant însă de peste cinci decenii, la început în Israel, ulterior în Statele Unite ale Americii, unde lucrează în prezent, Moshe Yassur, invitat de directorul Teatrului Evreiesc de Stat, domnul Harry Eliad, a venit să monteze două spectacole: *Sonata Kreutzer* de Iacob Gordin și *Înțelepții din Helem* de M. Gerșenzon.

În adaptări realizate de el însuși, cu propria-i muzică, cel dintâi, al doilea doar cu cupletele lui, muzica Radu Captari, recentele premiere ale acestui teatru ne dezvăluie și actualitatea clasicilor și talentul directorului de scenă.

Cu toate că are simțul umorului și capacitatea necesară realizatorului unei comedii, consider că Moshe Yassur este un regizor al relațiilor dintre personaje, al adevărului și dramatismului discret, sobru, fără sentimentalism, dar sensibil la suferințele omenești.

Cu titlul *Fericirea furată,* montarea lucrării lui Iacob Gordin pune în lumină autenticele date ale interpreților, obligatorii pentru un actor bun, convingător, cu forță de emoționare a publicului și îndeosebi de precisă caracterizare a unui erou complex.

I-am reîntâlnit, astfel, în ipostaze remarcabile, pe Theodor Danetti în *Rafael Fridlender*, un om bogat, puternic, lovit de o mare nenorocire: fiica lui dragă, *Etti*, îndrăgostită de un ofițer creștin, va avea un copil, după ce acesta, împiedicat de părinții lui să o ia de soție, se sinucide. *Etti*, jucată cu eleganță și discretă suferință de Mihaela Sârbu, acceptă să se mărite cu un muzician, *Gregoar*, bine, exact cu permanentă răutate și neascunsă ironie, în realizarea lui Nicolae Călugărița. Alături de Theodor Danetti, părintele nobil și reținut, Rudy Rosenfeld îi dă viață lui *Efraim,* un violonist popular (tatăl lui *Gregoar*), frust, sincer, direct, cu observații hazlii și histrionice.

Două mame, complet diferite, dar iubitoare și înțelegătoare amândouă, creează Leonie Waldman Eliad, *soția* lui *Rafael* și Eugenia Balaure, cu umorul ei nelipsit, în *Beile*, nevasta simplului muzicant *Efraim*.

Acțiunea începe în Rusia și continuă în Statele Unite ale Americii, unde *Etti* și *soțul* ei trebuie să plece pentru ca nimeni să nu observe nașterea prea grăbită a copilului din flori. Aici vin și părinții celor doi, *Rafael Fridlender* cumpărând o fermă pe care însă lipsa lui de experiență în ale agriculturii o va ruina în curând.

Viața tinerei femei alături de *Gregoar* este un cumplit calvar, fiind în permanență torturată de absurda gelozie a acestuia față de un mort, văzând

neputincioasă cum îi chinuie și copilul, pe *Albert*, cu sensibilitate și inteligență jucat de Geni Brenda.

Gregoar nu se mulțumește numai cu suferința resemnatei *Etti*, ci devine și amantul surorii acesteia, *Țili*, cu cutezantă ostentație interpretată de Cristina Dogaru.

Creând o tensiune crescândă, regizorul se apropie de finalul cutremurător, atunci când *Etti* umilită, călcată în picioare, nu mai suportă chinurile și îi împușcă pe cei doi trădători. Veronica Nicolae a accentuat dramatismul spectacolului cu ajutorul unui decor simplu, redus la elementele obligatorii celor două interioare – cel din Rusia mai întunecat și cel american mai pragmatic, cu costume de epocă legate de caracterul fiecărui personaj. O pată de culoare o aduce și Luana Stoica în rolul credincioasei servitoare *Natașa*, venită și ea cu stăpânii ei de peste ocean, dar frământată de puternicul dor de acasă.

*

* *

Cu titlul *Întâmplări dintr-un oraș cu proști* (în loc de *Înțelepții din Helem*), piesa lui M. Gherșenzon a căpătat și atmosferă de *musical* popular. Cu ajutorul aceleiași scenografe, Veronica Nicolae, apelând și la coregrafia Violetei Captari, cu melodiile semnate Radu Captari, cu grupul de tineri actori de comedie ai teatrului, Moshe Yassur ne duce la Helem, unde „înțelepții" – atât de „înțelepți" încât se încalță cu gâștele fripte de nevastă în loc de papuci – sunt disperați că *Hoizil* (foarte bine și cu haz jucat de Ion Grosu și Viaceslav Grosu), supranumit „cel prost", fiindcă a renunțat la averea moștenită de la bunicul după mamă în favoarea fratelui său mai mare pentru a putea păstra fluierul tatălui său, un muzicant sărac, a crescut și se poate însura, umplând Helemul cu „proști". Disperați, „înțelepții" se hotărăsc să-l însoare repede cu o văduvă săracă, cu zece copii, și apoi să-l divorțeze, obligându-l astfel să nu se mai căsătorească niciodată. Numai că *Hoizil*, cel care a câștigat cu fluierul și cântecele sale inima lui *Țirale*, cea mai bogată fată din Helem, îi va trage pe sfoară cerându-le ca zestre zece mii de galbeni. Descumpăniți, „înțelepții" obțin reducerea pretențiilor la o singură mie, dar nu sunt capabili să i-o dea. Singurul care are bani este *Gamilie*, tatăl frumoasei *Țirale*. Acesta nu renunță la galbeni pentru că ei reprezintă zestrea lui *Țirale* și un evreu nu își poate mărita fiica fără bani. În cele din urmă, „înțelepții" descoperă soluția! Să se însoare *Hoizil* cu *Țirale*, spre bucuria nemăsurată a celor doi îndrăgostiți!

Alert, cu poante de bună calitate, cu „înțelepții" jucați cu vervă de Nicolae Predică, Mihnea Trușcă, Mircea Drâmbăreanu, Florin Petrini, Sorin Tofan, Gabriel Răuță și Mihai Nicolae Alexandru, montarea lui Moshe Yassur are haz, asociind atmosfera de tradițională farsă, gen Șalom Alehem, cu ritualul dinamic al unui *musical* comic modern.

Inovațiile aduse de regizorul american sunt binevenite, realizările fiind mai evidente în registrul dramatic decât în cel vesel.

Teatrul Evreiesc de Stat – Fericirea furată (Sonata Kreutzer) **de Iacob Gordin. Adaptarea, ilustrația muzicală și regia: Moshe Yassur. Scenografia: Veronica Nicolae. Distribuția: Theodor Danetti, Leonie Waldman-Eliad, Mihaela Sârbu, Cristina Dogaru, Viaceslav Grosu, Rudy Rosenfeld, Eugenia Balaure, Nicolae Călugărița, Andrei Finți, Luana Stoica, Geni Brenda. Data primului spectacol: 8 aprilie 2001.**

Teatrul Evreiesc de Stat – Întâmplări dintr-un oraș cu proști (Înțelepții din Helem) **de M. Gherșenzon. Adaptarea, cupletele și regia: Moshe Yassur. Scenografia: Veronica Nicolae. Muzica și conducerea muzicală: Radu Captari. Coregrafia: Violeta Captari. Distribuția: Marius Drogeanu, Cristina Dogaru, Natalie Ester, Geni Brenda, Arabela Neazi, Nicolae Predică, Mihnea Truşcă, Mircea Drâmbăreanu, Ion Grosu, Viaceslav Grosu, Florin Petrini, Sorin Tofan, Gabriel Răuță, Mihai Nicolae Alexandru, Bianca Dumitriu, Laura Moise, George Robu, Grigore Ciubotaru. Data primului spectacol: 11 aprilie 2001.**

Alexander Hausvater montează Lorca la Ploiești

Cu puternice, uneori chiar violente imagini vizuale, cu preferințe vădite pentru lucrări contemporane și drame încărcate de mister și ambiguitate, Arrabal, Witkiewicz, Anski, ș.a, Alexander Hausvater se arată a fi și un maestru al comediei, al jocului cu păpuși și marionete, al culorii și pitorescului, fără însă să-și uite pasiunea pentru latura tragică, topită cel puțin în tragicomedie.

La Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești, o instituție cu care a mai lucrat, regizorul canadian a pus în scenă în adaptare proprie, una dintre cele mai stranii și incitante piese ale lui Federico García Lorca, mai puțin cunoscută, dar nu mai puțin interesantă, *Iubirea lui Don Perimplin și a Belisei în grădină*, scrisă în 1933, cu titlul prescurat și cert mai teatral, *Don Perimplin și Belisa*.

Spectacolul nu are numai mișcări și ritm de marionete, ci asociază păpușile cu actorii într-un dans viu, dinamic, plastic, antrenant. Compania de păpuși „Perimplin", formată din Nelu Neagoe, Mihai Androne și Cătălina Radu au intrat total în viziunea lui Alexander Hausvater, fără să-i împiedice pe interpreți, completându-i sugestiv, amuzant și emoționant, la fel ca și cei doi spiriduși, Roxana Ivanciuc și Karl Baker, coborâți parcă din visele nebunești ale lui *Perimplin*, un om de șaizeci de ani, îndrăgostit pentru prima dată de frumoasa *Belisa*, sau cele ale tinerei femei, dornică de libertate, urându-și bărbatul și gândindu-se pătimaș la un cavaler tânăr, energic și curajos. Constantin Cojocaru i-a dat viață lui *Perimplin* cu autoironie, autenticitate, sinceritate și cuceritoare putere de convingere și atunci când își mărturisește iubirea lui fierbinte pentru *Belisa*, dar mai ales în discuțiile aprinse, contradictorii cu *Marcolfa*, bine jucată, cu temperament vulcanic, de Lucia Ștefănescu. Grijulie și atentă față de stăpânul ei, *Marcolfa* îi explică acestuia că *Belisa* îl înșală, dar *Perimplin* ripostează vehement, spunându-i că nu este adevărat, că *Belisa* îl iubește numai pe el și pe nimeni altcineva.

Ana Bart, expansivă și sinceră în *Belisa,* este cu adevărat îndrăgostită de un cavaler cu mantie roșie, un tânăr care nu-și arată fața niciodată, dar cu care se întâlnește în fiecare noapte în grădină, un iubit ce-i șoptește cele mai calde cuvinte de dragoste și îi trimite cele mai frumoase și pasionante scrisori. Ceea ce știe însă numai *Perimplin* și nu știe nimeni altcineva este că acest frumos și straniu necunoscut este chiar el însuși. El se întâlnește cu ea noaptea. El îi scrie în fiecare zi acele unice și neuitate epistole. Și spre a-și salva dragostea nebună, spre a rămâne pentru totdeauna în inima *Belisei*, *Perimplin* se sinucide.

Decorurile – la rândul lor având aerul unui teatru de păpuși, vesele, hazlii, cu toate culorile meridionale în ele – după cum și costumele de sărbătorești marionete și păpușile prezente pe scenă, au fost create de Viorica Petrovici cu nestăvilită fantezie. Acompaniamentul muzical, cu accente melodice spaniole, se datorează tot regizorului.

Ritmul antrenant al spectacolului, atmosfera lui de joc vesel, amuzamentul actorilor, îndrăgostiți parcă și ei de permanentele improvizații, nu te lasă să

ghicești finalul trist, dispariția lui *Don Perimplin*, dar el nu moare, ci rămâne în gândurile *Belisei*, total, devenind triumful lui categoric, victoria visată, cucerirea pentru totdeauna a femeii dorite.

Nimeni nu-i va mai spune niciodată cuvinte atât de calde *Belisei* sub razele de lună, iar scrisorile sunt o realitate pe care nu i-o va putea lua nimeni. Sunt scrisorile ei și vorbele așternute pe hârtie de bărbatul îndrăgostit o vor însoți toată viața. Sunt cuvintele scrise pentru ea.

Poate a fost doar un joc din partea lui Alexander Hausvater, dar cert, unul serios, încărcat de răspundere. Un joc care ne-a dat un spectacol Lorca frumos, o evadare în universul visurilor și al iubirilor perfecte.

Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești – Don Perimplin și Belisa **de Federico García Lorca. Adaptarea, ilustrația muzicală și regia: Alexander Hausvater. Decor, costume, păpuși: Viorica Petrovici. Distribuția: Constantin Cojocaru, Ana Bart, Lucia Ștefănescu, Roxana Ivanciu, Karl Baker, Cristina Moldoveanu. Compania de păpuși „Perimplin": Nelu Neagoe, Mihai Androne, Cătălina Radu. Data premierei: 19 aprilie 2001.**

Mircea GHIȚULESCU

Implicațiile unei premiere

Ne bucurăm să observăm că proiectele legate de dramaturgia românească de la Theatrum Mundi (pe când schimbarea acestei denumiri ridicole de Teatrul Theatrum Mundi – prin nimic caracteristică profilului?) sunt din ce în ce mai împlinite artistic. Ultimele două premiere (*Ceasornicăria Taus* de Gellu Naum și *Preludiu la Electra* de Petru Dumitriu) sunt veritabile evenimente teatrale și, abia după aceea, curiozități culturale. Apariția unui spectacol ca *Ceasornicăria Taus* pe afișele bucureștene, după o jumătate de secol de la scrierea textului, are implicații pe care nu le putem trece sub tăcere. Ne arată cu claritate cât de vinovată este cultura, la fel și culturalii noștri de profesie care nu au știut să descopere un text ce face din Gellu Naum un precursor al teatrului suprarealist. Un teatru intrat în istorie sub denumirea discutabilă de „teatru absurd" pentru că Martin Esslin (*Le Theatre de l'absurde*, 1962) a fost mai abil și mai perspicace decât criticii noștri. Problema este că în anii '60 când Ionesco scria la Paris marile sale piese (*Setea și foamea*, *Rinocerii*, *Regele moare*), Naum scria la București *Ceasornicăria Taus*, un text de referință pentru noua dramaturgie care avea să agite Europa. Deși influența lui Gellu Naum într-un București totalitar (care începea totuși să dea semne de relaxare) nu putea fi aceeași cu a confratelui său de la Paris, completa ei izolare, chiar după apariția în volum (1975), mi se pare aberantă. M-aș simți incomod în pielea criticilor anilor '70 care au lăsat să le treacă pe sub nas textele dramatice reformatoare ale lui Gellu Naum, fără să le comenteze, să le apere , să le includă în istoriile literare de care fac atâta caz sau măcar să le semnaleze. Înainte de a fi vinovați de adeziuni politice, de așa numitul „pact cu diavolul", îi simt mai vinovați pentru *pactul cu ignoranța*. O ignoranță din care nu puțini critici de astăzi își fac un titlu de glorie, decretând ca metodă critică ideea că nu l-a citit pe cutare pentru că „nu merită" și că nu există nimic în literatura română dacă nu au citit ei. Și ei nu prea citesc pentru că nu prea au timp. Pătrunși de propria

personalitate, își inchipuie că merită mai mult de la această țară decât să fie niște „bieți" redactori–șefi de reviste, sunt cuprinși de frisoane politice și poate că au dreptate. Doar că în felul acesta ratează cursuri universitare, partide și coaliții dar, mai important parcă, este că ratează și lectura unor texte importante. Astfel, dramaturgul Gellu Naum „nu există" pentru că nu l-a citit criticul Icsulescu. Din păcate nu mai putem repara nimic. Rămâne doar să ne consolăm cu faptul că scriitorii români erau în avangardă și la Paris, prin Ionesco, și la București, prin Gellu Naum.

Iată că Theatrum Mundi înlocuiește un detașament de critici și ne arată, prin spectacolul lui Mircea Marin, nu doar ce este, dar mai ales ce putea deveni *Ceasornicăria Taus* dacă textul era susținut la vreme. Oricum, jocurile istoriei literare europene sunt făcute. Nimeni nu-i mai poate clinti pe Adamov, Beckett, Ionescu să-l pună – nu în locul lor, ci alături de ei – pe Gellu Naum. Prin ricoșeu, premiera patronată de Ion Cocora, directorul teatrului, devine un act polemic ce vizează mentalitatea critică reducționistă a românilor.

Care este, de fapt, reforma lui Gellu Naum în dramaturgie pe care criticii, cu puține excepții (Laurențiu Ulici, Romulus Diaconescu), au refuzat să o descopere? Este un precursor al farsei tragice pentru că înlocuiește tragismul cu deriziunea, dar fără a pierde încărcătura tragică. Preferă eliptismul replicii oricărui elan discursiv și calofil. Preferă logica informală, „logica ilogică" oricărei rațiuni convenționale. Ca Matei Vișniec, mai târziu (doar într-o paranteză să observăm că rădăcinile acestui dramaturg trebuie căutate, între alții, la Gellu Naum), preferă *viziunea* în locul *descrierii viziunii*. Oricâte capcane ne-ar întinde textul, nu ne putem lăsa înșelați: ceasornicăria lui Taus nu este un simplu atelier de reparat ceasuri, ci un metronom. Dar un metronom încremenit pentru că, de fiecare dată, „este ora opt", cum anunță cu bonomie stranie Ion Lucian/*Taus* în spectacolul lui Mircea Marin. Timpul a murit în această moară de măcinat timpul care este piesa lui Gellu Naum. În paralel cu tragedia

Tudorel FILIMON și Viorel PĂUNESCU

timpului, se răsfață o mare comedie a limbajului eliberat, scăpat de sub control, în aparență. În realitate, foarte minuțios supravegheat în manifestările sale liberale. Naum provoacă adevărate deflagrații lingvistice, nonsensuri pline de sens și răsturnări paroxistice ale topicii. Nici viața personajelor nu este mai obișnuită decât cea a cuvintelor. Ceasornicarul *Taus* îngrijește un tigru care ia lecții de pian și obișnuiește să devore profesorii. Iar clientul, *Klaus*, care și-a uitat numele, pare o întoarcere la vârsta fără memorie a umanității, un om decreat, un om de gradul zero cu o soție invizibilă, mai sâcâitoare decât una adevărată. Celelalte personaje sunt mai mult vedenii, plăsmuiri care ilustrează dialogul filosofic suprarealist dintre *Taus* și *Klaus*. Este o umanitate fără rost care nu *acționează*, ci se *agită* și se intersectează, absolut întâmplător, ca bilele de pe masa de biliard. Aventura limbajului este enormă: nu mai vorbesc oamenii, ci cuvintele însele, ființe vorace care se folosesc de oameni, făcuți anume ca să le confirme autonomia. Să fi dispărut cu totul ființa umană în acest joc între vorbe și vorbitor? Nu, dar a decăzut din sacralitate. De altfel, drama are două părți intitulate semnificativ partea profană și partea sacră. Îngrijorat de propriul ermetism din „partea profană", autorul dorește atât de mult să se facă înțeles în „partea sacră" încât riscă să devină explicativ. Oamenii au fost cândva sferici, dar Zeus s-a supărat pe ei, i-a despicat în două părți egale și i-a transformat în perechi rătăcite care se caută la infinit pentru a reface unitatea pierdută. Gellu Naum îl citează aici pe Platon, preluat prin filtrul parodic al lui Aristofan. Dar teoria platoniană este „completată" de Gellu Naum: degradarea cuplului continuă. Jumătățile primordiale se pulverizează în sferturi și optimi. Personajul *Burma* (Mirela Comnoiu Marin îi dă trăsături distincte în toate ipostazele) trăiește dedublarea unui înger căzut, fiind chelneriță și curtezană, alternativ. Este dedublarea unei jumătăți care a devenit jumătatea unei jumătăți. Există și un înger profan aflat în proprietatea lui *Taus*, jucat în genul burlesc-acrobatic de Claudia Negroiu, rătăcind și el, ostenit, între sacru și profan. Regizorul Mircea Marin a câștigat un pariu pe un text extrem de dificil pe care puțini se vor încumeta să-l atace, a cărui teatralitate este dublă: a situațiilor, dar și a cuvintelor. El imaginează două lumi paralele: una reală în care timpul a încremenit, în jumătatea din față a scenei, alta a imaginarului, în planul al doilea. Curios, imaginarul are culoare și vitalitate pentru că reprezintă reminiscențe din memoria, parcă, a unei vieți anterioare. Pentru că realul – ceasornicăria – este o lume de panopticum bântuită de personaje stranii, imponderabile sau imobile. Ion Lucian joacă relaxarea din umorul de contrast rezultat din reacția normală față de situația aberantă („umor englezesc"), în timp ce partenerul său, Tudorel Filimon (*Klaus*) își joacă *au ralenti* prezența scenică pe pauze ample și debit verbal dozat. Dana Pocea (*Melanie*) joacă grațios în parodia iubirii cu *Maus*, personaj bizar creat de Gheorghe Dănilă, care a încremenit și el, o dată cu timpul, în așteptarea unei expediții la pol. Să îl adăugăm pe Viorel Păunescu, un pic prea realist în această lume de fantezie. Aflăm în ultima clipă că Mircea Marin a montat cândva, la Brașov, o altă piesă a lui Gellu Naum, *Insula*, una dintre cele mai savuroase comedii scrise în limba română. Și nu una, ci mai multe comedii făcute să încapă într-una singură. Afinitatea pentru universul lui Naum este, astfel, explicabilă.

Constantin PARASCHIVESCU

HZ și INGZ

Scuzați, încerc să fiu în notă cu spectacolul de pe bulevardul Magheru, prescurtând titlul însemnărilor de față „haz și ingeniozitate". Sigur că ești șocat de un titlu ca de studiu *Operele complete ale...* și apoi pripit, oarecum ireverențios, *...lui WLM ȘXPR.* Ce-i asta? Și redu cerea celebrului nume al celui mai mare dramaturg al lumii la consoane trimite, parcă, la codurile actuale de INTERNET care au revoluționat civilizația pe mapamond și produc noi habitudini pentru *homo sapiens* al mileniului trei. Asta să fie aluzia? Chiar și așa, titlul e neobișnuit și forțează pronunția la exerciții de dicție îndoielnice. Și când mai citești sub numele celor trei autori o expresie care comprimă două cuvinte cu sensuri culturale distincte, „tradaptare", se insinuează spontan o impresie de neseriozitate, cu care intri în sală și te mai bântuie o vreme, deși râzi, râzi de la primele replici spuse cu dezinvoltă complicitate de actori care știu ce simți și-ți împărtășesc dilema.

Da, despre reducție e vorba. Nu la consoane, ci la rudimente de cultură. Pe care extraordinara tehnică ce a revoluționat civilizația le cultivă, implicit, în iureșul informațional al acestui timp. Cine mai stă să citească operele complete ale lui Shakespeare, cu 37 de piese și peste o sută de sonete? Dar câți – în afară de cei ce vor s-o reprezinte – mai citesc o piesă întreagă? Cine și câți mai citesc astăzi, m-am gândit eu în consecință, măcar piesele lui Caragiale al nostru? Patru mari la număr, și cu una scurtă, cinci. Dar toată lumea îl știe pe Caragiale, așa cum toate generațiile care sunt și care vin pe lume îl cunosc pe Shakespeare. Oamenii sunt grăbiți. Și pândiți de superficialitate. Ignoranță. În același timp, înșiși realizatorii spectacolelor shakespeariene – și nu numai – reduc, pentru că nu se mai pot juca acum piese de patru ore, dar nu toți și nu întotdeauna o fac și inspirat, transfigurând în expresie modernă sensuri dramatice cu rezonanță actuală. Mulți denaturează, alții zburdă excentric pe ipoteze subiective de dragul ineditului, snobismul îi trage la modă ș.a.m.d. Și mai sunt, și printre noi, unii comentatori ocazionali care dau girul unor asemenea inovații, numai pentru că ele sunt altceva, fără să fie și *ceva.*

Despre toate astea e vorba, deci. Și piesa, textul de spectacol, are o încărcătură foarte serioasă astfel, cu îngândurare perfect motivată. Ceea ce cucerește e dezinvoltura cu care exprimă această îngândurare, printr-un joc deschis, complice, cu haz și aer de improvizație de o extraordinară vioiciune și ingeniozitate. Trei actori care se întrec pe ei înșiși persiflând cele de mai sus, într-un ritm frenetic și cu o sclipitoare vervă care ne amuză copios și ne smulg aplauze entuziaste în repetate rânduri. Un Louis de Funès autohton, numai nerv și inteligență scenică, pe care-l revedem cu plăcere, Mircea Diaconu, un excelent Constantin Cotimanis care se învârte grațios în fustițele *Julietei* și ale *Ofeliei,* în care n-a visat să ajungă vreodată, și un Milu ce nu vrea să cadă în păcatul persiflării,

Emil Hossu, dar e prins și dus de vârtejul jocului cu savuroase reacții. Un tron, o scară și perdele negre sunt elementele simple, și suficiente, ale scenografiei lui Sică Rusescu. Dar de ce negre? Regizorul Petre Bokor a prins o pană strălucită din zborul păsării măiastre cu aripi de har autentic și bună dispoziție, din care a mai ciupit cândva pentru un spectacol de succes, *Cumetrele*.

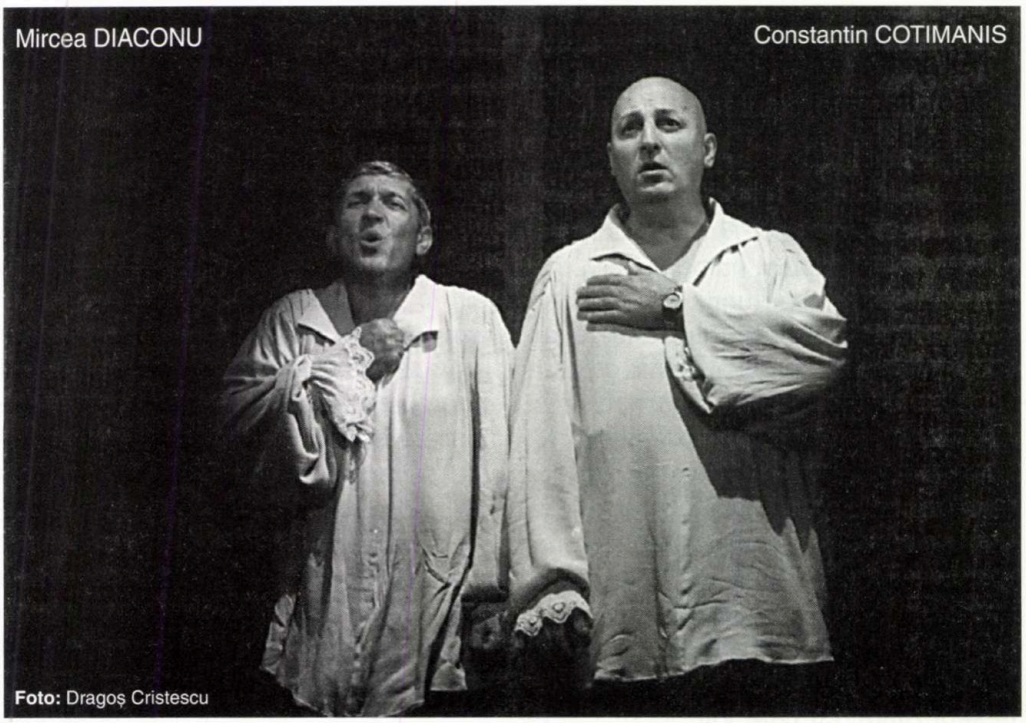


Foto: Dragoș Cristescu

Claudia LIPAN

Interzis celor fără de umor!

Dacă Shakespeare ar fi bănuit cât umor se ascunde în spatele operei lui, ar fi râs copios la spectacolul pus la cale de Petre Bokor. Ideea aparține, pe drept, celor trei actori ai trupei „SRL" – „*Shakespeare redus la limită*": Jess Borgeson, Adam Long și Daniel Singer. Liberi profesioniști, căutând o modalitate de a juca complet, în două ore (aplauzele ar lua cam două minute), opera scriitorului de la Stratford, au izbutit în regim de Guinness Book să clarifice un scenariu al celor 37 de piese. Pentru început, din surse teatrale, aflăm câte ceva despre dramaturg: când s-a căsătorit, câți copii a avut, de ce a avut câți copii a avut, cum îi va fi editată opera în tomul omagial care se va putea găsi în orice cameră de hotel, eventuale donații pentru această editare, dialog telefonic cu alți shakespearologi (prima secundă fiind gratuită).

Găsesc că regizorul Petre Bokor îl respectă pe William Shakespeare.

Dacă nu l-ar fi respectat, piesa lui ar fi riscat să devină o mare „băşcălie". Ceea ce nu se întâmplă. Dacă ai un strop de simţ al umorului pe care îl găsim la actorii din spectacol, te asociezi şi la ironia ce suflă peste decorul lui Sică Rusescu. Parodia nu depăşeşte limitele comicului de situaţie, este cumva darul de unde provin mai toate replicile. Unele probabil improvizate în urechea spectatorului. Aşa se face că *Ofelia*, *Julieta*, *Cleopatra*, pot fi interpretate cu succes de Constantin Cotimanis, căci ele intră din greşeală în scenă, zăpăcesc discursul, dau dovadă de curată sfioşenie, nelinişte de fată, limbariţă de femeie... Rezumând dramele istorice, actorii transmit obiectiv un meci de fotbal între regi maziliţi, între un *Richard* sau celălalt, între atacul lui *Timon* şi otrăvirea regelui *Ioan* pe linia de sosire, ceea ce rezolvă preţ de câteva minute planurile pretendenţilor la coroană.

Hamlet nu e un film cu Mel Gibson. Se lasă cu ostatici pentru că titularul nu vrea să joace, cu analiză „pink floydiană" a orgoliului histrionic. Pentru că, la urma urmei, celebrul monolog ridică şi aici probleme. Poate că i s-a dat prea multă importanţă. Emil Hossu intră în rol abia atunci când se află în afara lui. Atunci când nu este nevoit să coacă idei împotriva lui *Laerte* (naşul buticarilor). Este *un Titus Andronicus* într-o emisiune gastronomică preparând o mâncare pe placul monarhilor, sau o *Macbeth* luptându-se cu duhul pădurii ca o Macbună, câştigând şi Macmulţumind tuturor celor care au ajutat-o.

Revenirea pe scenă a lui Mircea Diaconu este o întâmplare fericită. Joacă inspirat, ca într-o sărbătoare, şi rezolvă excelent cel mai bun moment al spectacolului – străjerul abandonat care, în lipsa cuvintelor înghiţite de stupoare, comunică prin expresivitate. Ca un adevărat *Romeo* este îndurerat, melancolic şi se descurcă eroic în scena balconului. Unde descoperim urmele pretenţioase ale coregrafiei lui Florin Fieroiu. Spectacolul lui Petre Bokor este reuşit, chiar dacă finalul ar merita o schimbare. Este bine de precizat că o astfel de montare se construieşte de cele mai multe ori în umbra unui pariu: atâta timp cât prevede o atare expresie a realităţii în care ne simţim uneori bruscaţi de prea multă grosolănie, complicitate şi uz al falselor modele în cultura de masă, spectacolul nu îşi pierde integritatea; iar umorul, cu atât mai puţin. Dovadă sunt aplauzele care durează mai mult de două minute!

Teatrul Nottara – Operele complete ale lui WLM ŞXPR (prescurtate) **de Jess Borgeson, Adam Long, Daniel Singer. Tradaptarea, ilustraţia muzicală şi regia: Petre Bokor. Scenografia: Sică Rusescu. Cu Mircea Diaconu, Emil Hossu, Constantin Cotimanis. Premiera: 8 iunie 2001.**

Mircea DIACONU

Doina PAPP

O actriță despre o actriță

Olga Delia MATEESCU

Foto: Mihail Cratofil

Audiție pentru Medeea de Olga Delia Mateescu este o piesă dacă nu autobiografică, atunci, cu siguranță foarte personalizată. Datele autoarei, actriță ca și eroina din piesă, simbol de referință – *Medeea*, un personaj emblemetic al teatrului universal, în fine, situație atât de tipică vieții teatrale, o audiție pentru un rol – contribuie toate la a ne face să considerăm acest recent text al cunoscutei actrițe a Naționalului bucureștean drept extrem de mărturisitor. Nu neapărat în privința biografiei particulare inclusă aici – e cred mai puțin importatnt să căutăm să identificăm în acest sens experiențele personale ale autoarei – cât cu privire la problemele aparținând genului și profesiei pe care le reprezintă, între care feminismul e poate cel mai bine reprezentat. Dar și nemulțumirile actriței, acumulate într-un patetic gest de revoltă. Mai din viață cum s-ar spune, decât alte lucruri anterioare, și poate mai adevărată, piesa aceasta a Olgăi Delia Mateescu pe care am remarcat-o mai întâi citind-o în juriul concursului de dramaturgie „Camil Petrescu" al Ministerului Culturii, a avut mai multe șanse să treacă la public și să provoace, cu alte cuvinte, un spectacol viabil.

Este prima constatare pe care o provoacă montarea realizată de Silviu Jicman la Sala Atelier a Teatrului Național unde s-a consumat premiera. Un decor extrem de ofertant semnat de Ion Olaru, care din elemente puține și vechi trucuri verificate creează posibilități variate spectacolului, de spații, de atmosferă – luminat adecvat, decorul devine adesea chiar spectaculos –, asigură actorilor deschideri multiple în evoluție. Intrăm și ieșim, așadar, după cum ne

cere piesa, din ambianța anticei *Medee* sau a culiselor spectacolului la care asistăm, printr-o alternare de cele două planuri pe care autoarea le ghidează spre un sens interogator, folosind procedeul teatrului în teatru. Mai spectaculos este, firește, firul particular al poveștii ce dezvăluie relațiile regizorului cu candidata la audiție care i-a fost soție, cancanurile din teatru, întotdeauna picante, pe care autoare deși nu pedalează, nu le poate evita. Aici apare și mărul discordiei, un personaj venal, dar cu atribuții de Mecena, pe care Alexandru Georgescu îl joacă cu vădită antipatie, făcându-l mai respingător decât e. Nu știu dacă e viziunea cea mai adecvată asupra acestei categorii în formare, atât de necesară, care abia se mai anunță pe meleagurile noastre. Firește, nu în sensul acestui mic monstru obsedat de interese personale, care șantajează cu banii și puterea lui financiară toate personajele din piesă, ajungând să facă regula jocului într-o lume pe care n-o pricepe și care, la urma urmelor, nu-l interesează; și în acest sens avertismentul din piesă poate fi folositor.

Cel mai interersant fapt dramaturgic semnalabil este însă multiplicarea personajului principal, prezent în cel puțin două ipostaze, pentru că doar așa putem interpreta prezența la audiție a celor două actrițe amice, ipostaze diferite ale aceluiași destin. Una reprezintă un soi de mizerie asumată a riscurilor ratării, fiindcă cea care ilustrează exemplul este o actriță marginalizată pe nedrept, care se umilește cu cinism, transformând profesia în meserie de rutină. Consumându-și existența între navete și așteptări, vânând câte un rol, fie și o dublură, această actriță necesară, un fel de vestală sacrificată pe altarul vetii de zi cu zi a teatrului, reprezintă fața „domestică" și, din păcate, foarte adesea adevărată din biografia unei cariere dedicată cu atâtea sacrificii scenei. Tamara Crețulescu impune personajul jucând cu năduf și înalt profesionalism, fiindcă ei îi revin și cele mai multe dintre monoloagele *Medeei*. E năvalnică, patetică fără stridențe, are și umor, îmbinând credibil discursul femeii ultragiate cu acela al actriței pe cale de ratare. Și reacțiile în relație cu bruta șantajistă sunt altele. Cealaltă ipostază a *Actriței* (prin prisma aceleiași audiții pentru rolul *Medeei*) exprimă o ambiguitate fertilă dictată de un statut câdva privilegiat (soția regizorului), dar și un tip uman mai complex, problematizând cu vocație și exprimându-și cu orgoliu personalitatea. Cu discreție, piesa deschide aici o paranteză nedusă decât firav spre o semnificație mai adâncă privind relația scenei cu viața, interferențele celor două planuri în motivarea atitudinilor, ca și a personajelor, fiind timid abordate. Similitudinile de destin dintre eroina antică și, în particular, interpreta rolului nu sunt însă suficient exploatate pentru a repune în chestiune problema condiției teatrului de revelator și catalizator al trăirilor noastre, pe care autoarea o atacă în fond. *Actrița*, în schimb, este convingătoare în lupta pentru a-și impune nu altceva decât valoarea și talentul. Drumul de la un plan la altul este pentru Tomi Cristin mai facil pentru că regizorul pe care-l interpretează în piesă nu este prea diferit de regizorul propriei vieți. Alterarea acestui caracter reprezintă și ea un avertisment la

adresa pervertirilor posibile în lumea prea adesea lunecoasă în luminile neiertătoare ale rampei.

În piesă mai sunt prevăzute și două personaje de fundal destinate să exprime vocile impersonale ale oamenilor din spatele scenei, mai devotați și sinceri adeseori decât cei pe care-i slujesc. Două apariții pitorești pe care Bogdan Mușatescu și Dragoș Ionescu le întruchipează cu vizibil atașament. Deși metafora alungatului mușteloor din evident maculata lume a teatrului e cam grosieră, cei doi își asumă cu naturalețe postura de arbitri morali. Ca și personajele reale la care fac aluzie, ei colorează atmosfera, relaxând discursul în momentele lui de retorism.

Spectacolul beneficiază și de o figurație activă, cu ajutorul căreia Silviu Jicman compune adecvat tablouri dinamice de inspirație antică în momentele care fac trimitere la textul tragediei. Aici începe și joaca de-a repetiția și micile improvizații înviorate de tinerețea trupei. Ruperile de ritm pe care aceste scene le produc îmbogățesc spectacolul, infuzându-i o vitalitate necesară. Muzica lui George Marcu „îmbracă" generos atmosfera cu sonorități pregnante. În ansamblul spectacolului este și un gest frumos al Teatrului Național față de societara sa, aici în calitatea de autoare, gest care merită apreciat și în interesul dramaturgiei românesti actuale atât de rar prezentă pe scenele românești.

Claudia LIPAN

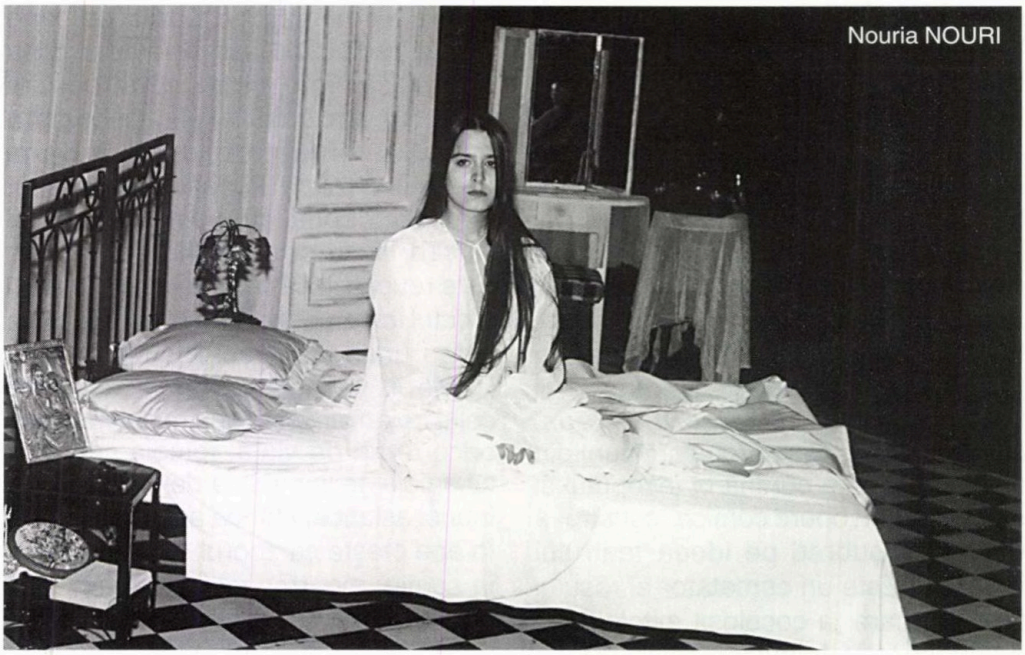
Nevoia de întoarcere

Dintre ultimele montări ale Cătălinei Buzoianu, o autentică odisee a fost *Mediterana*. Acolo, cel puțin, aerul de *Neranțulă* și *Chiră Chiralina* al lui Panait Istrati introducea neprevăzutul eroului de factură ulisiană. *Odiseea 2001* este o încercare de a combina (atât cât se poate și cât poate înțelege spectatorul) aspecte din mitologie, din cele *1001 de nopți,* din *Biblie,* din Joyce, Dante, Goethe etc. *Odiseea* este, însă, un spectacol de management cultural. Este gândit ca un proiect de strategie teatrală în care apar nume dintre cele mai diverse – Institutul Internațional de Teatru Mediteranean, Teatrul Toursky din Marsilia, Jacques Chirac... Spectacolul Cătălinei Buzoianu se poate încadra în culoarea locală a unui port (așa cum și-a propus de la bun început), dar nu tot atât de bine pe scena unui teatru. Aici el face mult zgomot pentru câteva secvențe autentice care narează drumul încercat al eroului. Homeric și joyceian, acest viclean aventurier care distrusese Troia, la întoarcerea pe mare, este un solitar fără pereche. Nu se simte niciodată învins. Depășit, poate. Nodul de navigație mitologic îl leagă necontenit de paginile tragediei antice: tentația sirenelor, blestemul *Ciclopului* (Marius Chivu), urzelile necioplite și incestuoase ale zeilor (*Lethe* – Kana Hashimoto, *Dionysos* – Bogdan Dumitrescu, *Hermes* – Cătălin Stanciu, *Persefona* – Vanessa Radu), abandonul ideii de familie în mâini erotice (*Circe* – Daniela Nane, *Nausica* – Ștefana Zamfirescu, *Calipso* – K. Hashimoto), trufia grosolană a *Titanilor*

sau a *Lotophagilor*. Alegerea lui Mihai Bisericanu în rolul eroului inițiat nu ar trebui să surprindă. A trecut prin mai toate exercițiile de memorie colectivă ale regizoarei, a preluat zestrea orientală a lui Adrian Zografi din *Mediterana* și a aplicat-o istoriei lui *Ulise*. Grație rolului, rămâne un personaj mitologic, autentic crezului scenic al Cătălinei Buzoianu. În afara lui, spectacolul este o învălmășeală în timp a autorilor de opere literare. Virgil Ogășanu este *Regizorul, Zeus, Abraham*, sau *Dante* (cu variațiuni din Sorescu). Trage cortina la începutul și sfârșitul unei „opere comice" construită destul de șubred pe ideea teatrului în teatru. Este un cercetător al râsului homeric care „a cocoloșit mitologia și a condensat-o în nucleu solar" (?), un gospodar care întinde rufele spălate în familia tragediei grecești, așezat în cea mai mare parte a spectacolului lângă spectatori. Uneori recunoaște că a început să-i lâncezească mintea și uită când trebuie să se întoarcă la *Ulise*. Din inițiativă regizorală sau proprie, Virgil Ogășanu își permite destul de multe jocuri de culise, sugestii moderne aprobând în „OK-uri" autoritatea celorlalte personaje. Se comportă ca la repetiții și transformă Olimpul într-un „du-te-vino" între oameni și zei.

Mnemosyna, înțelepciunea sacră a omului, are chipul serios și vocea autoritară a Dianei Dumbravă. Îl însoțește pe *Ulise* în exil, îl eliberează prin aparițiile (ne)liniștite ale *Mamei* (Valeria Ogășanu), ale blândei *Penelopa* (Antoaneta Cojocaru). Se comportă bine în discursul mitologic și Filip Ristovski, *Orfeul* care-și cântă iubirea pentru *Euridice* și care propune o nouă cosmogonie – cu setea pământului arid, cu amnezia „modernă" pentru lucruri-simbol. Cântă de când intră și până când iese din scenă, ceea ce invocă, într-un fel, rolul corului antic.Nu am găsit explicația pentru apariția cantautorului *Monteverdi* (tenorul Vladimir Popescu Deveselu), deși concepția muzicală a Dorinei Crișan Rusu și a lui Mihai Ogășanu este reușită. Încă o obiecție ar fi pentru efectul cinematografic adus printr-un ecran uriaș care proiectează vechea istorie în variante cu tentă modernă: calul troian strivește sub roțile unui tanc orice urmă de viață, femeia cântecului orfic țese la mașina de cusut a unei fabrici asiatice, stânca aruncată de zei în ape crește ca zborul primei rachete în spațiu, moartea vitejilor troieni umbrește pământul unde va fi aruncată mai târziu bomba atomică. Nu avem date (măcar din programul piesei) despre legătura dintre biblioteca virtuală (accesată în direct) și spectacolul mitologic. Nici despre legătura decorului clarobscur – alcătuit din câteva oglinzi – al lui Horațiu Mihaiu cu același spectacol. *Odiseea 2001* poate fi privită ca o călătorie contemporană. Privind spectacolul și gândindu-mă la vapor, la Cătălina Buzoianu, aș vrea totuși să se întoarcă acasă.

Teatrul „L.S. Bulandra" – Odiseea 2001 **după un scenariu de Cătălina Buzoianu. Regia: Cătălina Buzoianu. Decor: Horațiu Mihaiu. Costume: Velica Panduru. Mișcare scenică: Mălina Andrei. Muzica: Dorina Crișan Rusu și Mihai Ogășanu. Concepție video: Hambar 18 Media Lab. Light design: Ioan Lazăr. Asistent de regie: Dragoș Mocanu. Cu: Virgil Ogășanu, Radu Amzulescu, Mihai Bisericanu, Valeria Ogășanu, Diana Dumbravă, Dorin Andone, Marius Chivu, Daniela Nane, Vladimir Popescu Deveselu, Kana Hashimoto, Vanessa Radu, Filip Ristovski, Bogdan Dumitrescu, Antoaneta Cojocaru etc.**


Nouria NOURI

Marcela ILNIȚCHI

Un pariu al unui „teatru mic" cu marea literatură

Teatrul „Hanul cu Tei" a împlinit în iunie un an de funcționare. Cu acestă ocazie, a avut loc premiera spectacolului cu piesa *Smerita* după nuvela lui Dostoievski, în regia lui Vasile Toma, a cincea premieră produsă de-a lungul unui an activ, într-un spațiu teatral intim și, după cum se vede, cu posibilități variate de folosire.

Deși lumea dostoievskiană nu este riguros revelată în spectacol, ne aflăm în prezența unei regii atente la detaliu și la atmosferă. În decorul unic al dormitorului conjugal, se consumă sinuciderea din prezent a soției, sufletul „smerit", și evocarea trecutului de către soțul torturat de neînțelegerea gestului ei. Trecut care trebuie să lumineze prezentul. Prelungirea scenografică a dormitorului prin terasa care când adăpostește micul birou de cămătar al soțului, când figurează plaja, loc al libertății, dă respirație spațiului.

Se vizează o calitate psihologică a spațiului, care să vorbească despre drama înăbușită a sufletului într-o lume prea materială. Dacă s-ar fi făcut o integrare mai economică a celor doi timpi scenici, prezentul și trecutul, și interpretarea ar fi fost mai decantată, spectacolul ar fi impus acest spațiu psihologic claustrofob în pofida eleganței sale materiale.

Atmosfera creată prin spațiu, muzică, gest, ne conduce spre înțelegerea personajelor; „țesătura" dramatizării ne prinde. Dar resimțim nevoia unei mai mari pedalări pe dezvăluirea adevărului psihologic. Tonalitatea dramei devine câteodată

minoră: complexitatea psihologică, proprie personajelor dostoievskiene, scapă uneori.

Cei doi actori principali, Nouria Nouri și Ioan Coman, detaliază relația conjugală cu etapele ei, de la simpatie la neînțelegere și ruptură afectivă; jocul pe sentiment și, mai rar, pe temperament, și trecerile în stări diferite care decurg din coexistența celor doi timpi ai povestirii nu lasă loc destul densității interpretative. Actorii au momentele lor de adecvare la rol care ar fi trebuit să fie mai intens puse în valoare.

Servitoarea *Lukeria* în interpretarea Otiliei Pătrașcu este elocventă ca martor neputincios la dramă. *Căpităneasa* (Nuami Dinescu) este un reușit personaj episodic, contrapunct la gravitatea registrului interpretativ.

Este de apreciat calitatea textului ales și bucuria prilejuită de scenografie, care echilibrează în măsură prestația cam monocordă.

Teatrul „Toma Caragiu" Ploiești (sala „Hanul cu Tei", București) – Smerita **de Fiodor Dostoievski. Adaptarea scenică și regia: Vasile Toma. Scenografia: Ștefan Caragiu. Muzica originală: Radu Captari. Cu: Nouria Nouri, Ioan Coman, Otilia Pătrașcu, Nuami Dinescu, Ion Radu Burlan. Data premierei: 12 iunie 2001.**

Între realismul mărunt și transfigurare

Scenografia spectacolului cu piesa *Azilul de noapte* în regia lui Kincses Elemer dă primul semnal al unei lecturi actualizate a piesei: azilul ne amintește de canalele în care vitregiții sorții își târăsc zilele astăzi, mai mult decât de un azil de noapte rusesc de la începutul secolului XX. Și faptul că spectatorii iau loc pe scenă, aproape de personaje, fac parte din aceeași intenție de a împărtăși mai direct și pe cale emoțională experiențele umane de pe scenă.

Vedem pe scenă nenorocirile aduse de abrutizare. Încercările oamenilor de a-și trăi viața, așa mizeră cum este, sunt tragicomice: aspirația lor de a fi oameni recade în lupta măruntă pentru supraviețuire. Resimțim dilema de a fi om când nu există speranță. Efectul asupra spectatorului este că îl implică mai rapid, atenuând însă unele diferențe în care stă vigoarea criticii sociale a piesei lui Gorki. Diferența dintre "vagabonzi" și "declasați", între trăirea la întâmplare a vieții, și atingerea limitelor existenței din care *raisonneur*-ii lui Gorki extrag ideile despre viață.

Piesa lui Gorki înnobilează personajele pentru că vede în dezmoșteniții sorții ipostaze ale umanității. Spectacolul de la Brașov se complace câteodată în jocul naturalist al evidenței faptelor, cu consecințe asupra interpretării actoricești. Sunt reușite personajele „rupte din viață" și interpretarea lor: *Kvașnia* (Virginia Itta Marcu), *Klești* (Ioan Georgescu), *Nastia* (Ligia Stan), *Bubnov* (George Custură), cu o tipizare morală mai evidentă.

Personajele care poartă ideile despre viață: *Luka*–iertarea, *Satin*–demnitatea umană, *Baronul*–luciditatea, *Actorul*–memoria, nu se detașează destul de puternic de fundalul acțiunii. Actorii sunt buni, vorbim despre punerea lor în evidență în sensul de mai sus. Impresionantă alegerea lui Dan Săndulescu pentru *Luka*: un uriaș blând și plin de forță, cu darul pătrunderii sufletului, apariție slăbită

câteodată de latura rolului de „moș bun din poveste" spre care este îndrumat. Istoria personajului *Satin* se citește bine în interpretarea lui Costachi Babii: conștiința zdruncinată de crimă, recluziune mentală și elanuri spre lumină. Cu o mică rezervă la alunecarea în compunerea rolului spre un ușor cabotinism. Oricum, cheile de abordare a rolurilor *Luka* și *Satin* se remarcă. Andrei Ralea în rolul *Baronul* aduce un echilibru între detașare și implicare. Mircea Andreescu în rolul *Actorul*, pe linia lui *Satin* de personaj chinuit, este credibil prin radiografierea gestului și a replicii.

Personajele declanșatoare ale conflictului dramatic au o dinamică corectă. Dar dacă Viorica Geantă Chelbea dă dovadă de maturitate interpretativă în rolul *Vasilissa*, Gabriel Pintilei în rolul *Vaska Pepel* și Lorena Ciubotaru în rolul *Natașa* mai pot încă să-și interiorizeze personajele.

Relațiile dintre partenerii de joc sunt viabile; personajele de plan doi se integrează atmosferei din scenă. În ansamblul lui, spectacolul ajunge la miezul uman al piesei lui Gorki pe calea clasică a unui realism scenic destul de convingător, dar lipsit de anvergura ideilor.

Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov – Azilul de noapte **de Maxim Gorki. Traducerea: Emma Beniuc. Regia: Kincses Elemer. Scenografia: Labancz Klara. Ilustrația muzicală: Kincses Elemer. Distribuția: Dan Săndulescu, Costache Babii, Andrei Ralea, Mircea Andreescu, Viorica Geantă Chelbea, Gabriel Pintilei, Lorena Ciubotaru, George Custură, Ligia Stan, Ioan Georgescu, Gabriel Săndulescu, Oana Pavalache, Virginia Itta Marcu, Radu Negoescu, Dan Cogălniceanu, Marius Cordoș, Relu Sirițeanu. Data premierei: 20 aprilie 2001.**

Lorena CIUBOTARU, Dan SĂNDULESCU și Gabriel PINTILEI

Foto: Stelian Grojdan

Elisabeta POP

SĂLI PLINE, SĂLI PLINE

Cea de-a cincea (și credem, ultima din această stagiune) premieră a secției române a Teatrului din Oradea este propunerea Alinei Hiristea. Tânăra regizoare, aflată la început de drum în această meserie dificilă, mai ales pentru o femeie, se încumetă să monteze *Slugă la doi stăpâni* la foarte scurtă vreme după spectacolul de excepție al unui maestru. L-am numit pe Vlad Mugur, cu al său spectacol craiovean, lectură originală a comediei goldoniene, într-o cheie ceva mai gravă decât cele cu care ne-am obișnuit.

Alina Hiristea și-a propus, cred, două lucruri, optând pentru acest text: să binedispună publicul la sfârșit de stagiune (și, în același timp, să respire puțină voie bună înainte de a se apuca de *Neînțelegerea* lui Camus), dar și să ofere tinerilor ei colegi de generație câteva roluri ce le vor pune la încercare calitățile artistice. Să le numim, cu un truism, pietre de încercare? Fie și pietre, numai să nu ajungă bolovani ce atârnă greu de fragilele lor picioare.

De la început facem remarca următoare: în cele două seri cât am urmărit eu spectacolul (în săli pline-pline, cu toată căldura de afară), nu s-a prea râs în hohote, dar s-a ascultat cu foarte mare atenție și cu interes. La final însă de mult nu mi-a fost dat să aud atâtea aplauze, minute în șir. Spectatorii (mulți tineri) nu se mai îndurau să plece din sală, aplaudau pe ritmul muzicii sprințare, iar actorii nu mai conteneau să iasă la rampă. De unde am tras concluzia nu numai că au priceput perfect încâlcita poveste – foarte bine descurcată de regizoare – ci și că le-a plăcut ce li s-a înfățișat. Atunci mă întreb, la ce bun să vin eu, cusurgioaică și hârșiită într-ale teatrului, și să încep să scormonesc în desaga cu mici nemulțumiri sau măcar nedumeriri? Chiar, cui vor folosi toate observațiile mele? Publicului în nici un caz, că nu citește acest public revista *Teatrul Azi* (nici *Scena*, desigur). O citesc, cred, de-abia câțiva actori și regizori și scenografi (nici aceia toți). Actorilor și tinerei regizoare? Poate. Dar oare dacă le-aș spune lor, prin viu grai toate observațiile mele și nu le-aș face publice, n-ar fi mai câștigați? Și mai puțin amărâți?

Acestea nu sunt, desigur, întrebări pe care și le pun cronicarii profesioniști sută la sută. Dar eu, care am fost treizeci de ani secretar literar și știu cum e viața teatrală și „dinăuntrul" ei, parcă mă îndoiesc...

Totuși, dacă trebuie să spun ceva – și văd că trebuie – aș spune că am gratulat-o în gând pe Alina Hiristea pentru că învață să monteze și comedii! Grea misie, ce-i drept, dar e bine că încearcă. N-a găsit ea prea multe gaguri, n-a reușit să facă un spectacol chiar spumos de la cap la coadă, dar ceea ce i-a reușit a fost să-și convingă tinerii colegi să joace și să se joace cu vervă și veselie. Și totul va fi mult mai bine când le va trece emoția paralizantă și vor juca degajat și fără spaimă de a uita textul sau de a aștepta replica colegului. În fond sunt tineri... Să le îngăduim să nu fie perfecți...

De la început observ un lucru îmbucurător: tânăra Camelia Panait – pe care am criticat-o aspru pentru urâțenia decorului la *Gaițele* – a semnat un decor simplu, frumos și eficient de data aceasta. Iar costumele viu colorate sunt și ele foarte plăcute și bine croite, aproape fără cusur. Muzica, în proporție de 90% e și ea excelentă (Florian Chelu), antrenantă și îmbiind la veselie.

Cât despre interpretare, o să spun că cei mai aproape de roluri mi s-au părut Mirela Niță și Alexandru Rusu (*Smeraldina* și *Brighella*). De ce? Poate că ei păreau că și-au găsit exact linia personajelor. Mirela Niță Lupu a creat o slujnică plină de draci, fată dintr-o bucată, fără fasoane, fără mofturi. Alexandru Rusu, micuț și dolofan, a folosit cu pricepere și dezinvoltură acest mărunt neajuns ca să creeze un personaj plin de farmec și de surprinzătoare mobilitate. E un actor de care vom mai auzi.

Urmează, foarte aproape, după gustul meu, chiar sluga, *Truffaldino*, căruia tânărul Richard Balint i-a dat un chip de clovn uzând de toate mijloacele învățate de el în școală (și a avut un dascăl bun, foarte bun, în persoana actriței Cristina Pardanschi) și din filmul mut și de pe unde s-a mai putut inspira. De o vioiciune ieșită din comun, elastic, părând a nu avea deloc oase, fragil altminteri, dar rezistent, sigur, actorul se cheltuiește fără strop de odihnă, pe tot parcursul spectacolului. Îi lipsește încă *pauza*, scurta pauză de tristețe a clovnilor dintotdeauna. Și de meditație...

În rolurire celor două fete îndrăgostite, Angela Tanko – *Clarice* și Mona Erhan – *Beatrice*, actrițele se încadrează perfect în ceea ce numim „indicații regizorale". Angela Tanko – a cărei evoluție în această stagiune a fost surprinzătoare, ea dovedind că *este* o actriță talentată și plină de farmec – joacă aici o mâțâită, o capricioasă. E frumoasă, fragilă și, când e nevoie, plină de temperament. Mona Erhan are de luptat cu un travesti (când e *Federigo*) de care se achită bine, fiind mereu „în priză", cu bunăvoință și reală dorință de a-și înțelege perfect personajele. Rol ceva mai ingrat, cel al iubitului ei, *Florindo*, încât Romeo Romitan îl duce și el la bun sfârșit, dar la capitolul farmec personal – cu toate că e înalt și frumos – mai are câte ceva de „prins" pe parcurs. Nici celorlalți doi tineri amorezi – amândoi jucându-l pe Silvio – nu le-a fost prea ușor. Șerban Borda – unul dintre cei mai buni, dacă nu cel mai bun dintre tinerii actori de la Oradea la ora aceasta – a făcut un *Silvio* cam găgăuță, cam speriat și supărăcios, mijloacele folosite fiind agitația continuă, gesticulația excesivă. Altminteri simpatic. Ceva mai apropiat de personaj mi s-a părut debutantul Sorin Ciofu, mai ponderat în mișcări și mai aproape de ceea ce a gândit regizoarea. Dar de ce l-a gândit ea astfel, nu-mi dau seama.

Dacă uităm de stângăciile inerente oricăror începuturi, spectacolul ne place, măcar pentru voia bună, lumina și sincera dragoste pentru teatru ale celor de pe scenă. Alina Hiristea ne-a oferit, în fond, o variantă aproape clasică a celebrei comedii, n-a dorit nici să experimenteze, nici să imite, nici să ne cufunde în mai știu eu ce adâncimi posibile ale textului. Ce a vrut a și reușit. Un spectacol plăcut. Atât. Dar nu e puțin...

Richard BALINT în ***Slugă la doi stăpâni*** de Goldoni

Liliana HĂRȘAN și Daniel FĂT în ***Vrăjitorul din Oz*** de Frank Baum

Tânăr regizor pentru foarte tineri spectatori

Povestea lui Frank Baum a cunoscut succesul în România, în ultimii ani, printr-o bună dramatizare semnată de Eduard Covali. De altfel, în fiecare scenă și chiar replică se simte că autorul dramatizării a lucrat efectiv în teatru, deopotrivă scriind și regizând. Replica e vie, nervoasă, povestea are limpezime și simplitate, nelăsând loc pentru echivoc și confuzii. Fiindcă, oricât am filosofa pe marginea unui spectacol destinat copiilor, una dintre condițiile cele mai importante ca să le rețină atenția un spectacol este înțelegerea de la început până la sfârșit a poveștii. Altminteri, ei se plictisesc și, sinceri cum sunt, fie părăsesc sala de spectacol, fie se foiesc și, nici o grijă, găsesc ei cu ce să-și ocupe ora aceea...

Alina Hiristea este o tânără regizoare care a învățat, spre onoarea ei, de la profesoara ei, marea Cătălina Buzoianu, nu numai cum să facă spectacole, ci și că trebuie să lucreze continuu, nepozând în artistul leneș care are, pasămite, nevoie de luni și luni de „lene creatoare".

În decorul simplu, dar bine „croit" de tânărul Adrian Buzaș (și costumele de efect, bine gândite, intens colorate, splendide pete de culoare), evoluează cu har, dar și îndrumați cu precizie milimetrică, o mică trupă de actori tineri. Ei sunt veseli și comunică excelent cu copiii. O fac însă cu măsură, știind cât de ușor se poate instala haosul în sală. Regizoarea a găsit pentru fiecare personaj câte un element definitoriu atât pentru prima parte, în care aceste personaje își caută cu disperare identitatea, cât și la final, când fiecăruia i se dăruiește ceea ce-și dorea să-i împlinească personalitatea. Copiii sunt conduși cu finețe pe o... *cărare galbenă* (o fată simpatică și vioaie care va fi, ca într-o joacă de copii și *Oz*) spre mult râvnitul ținut al lui Oz, dar ei înțeleg, în final, că Oz se află în fiecare dintre noi, a ajunge la el, înseamnă de fapt a ști să ajungi la tine însuți, să te cunoști, să înțelegi că poți fi mai bun, mai generos, că-ți stă în putere să-ți ajuți semenii și să fii inteligent, să ai inimă și curaj. Aceste noțiuni abstracte capătă în spectacol o concretețe accesibilă și foarte simpatică. Spectacolul le dă copiilor o bună lecție de morală fără strop de didacticism, dimpotrivă, cu veselie și cu un firesc ce atrag participarea efectivă și afectivă a copiilor.

Fascinante costumele, luminile, surprizele pe care le trăiesc copiii împreună cu micuța *Dorothy* (Liliana Hărșan) și drumeții ei, cu *Sperietoarea de Ciori,* un lungan temător de chibritul aprins (Sergiu Focșa), cu *Omul de tinichea* (bine jucat și el de Ion Costin), cu *Leul cel Fricos* (o mască simpatică, Daniel Făt) ce se arată în final plin de curaj, *cărarea* și *Oz* (Cristina Cârcei, conturate diferit, dar cu substanță). Contează foarte mult chipul suav al Lilianei Hârșan care a fost o *Dorothy* convingătoare, părând și ea o copiliță din sală. Bună compoziție și personaje convingătoare au construit aparent cu lejeritate (dar noi știm că doar cu multă muncă) și ceilalți actori: Wanda Farcaș, Bianca Fărcaș, Claudia Ena și câteva dansatoare ale căror nume nu le-am reținut (păcat că un asemenea

spectacol nu e însoțit de mici pliante măcar cu date minime despre autor, regie, interpreți. Să fie oare teatrul chiar atât de sărac încât să nu-și permită să ofere informații minime despre spectacol sau e numai o neglijență? Nu știm.).

Altfel, îl felicităm pe domnul Anton Tauf, directorul instituției, pentru preocuparea permanentă de a „crește" spectatori ai teatrului de mâine. O face profesionist și pentru aceasta merită toată stima noastră.

După rețeta reușitei

Când teatrele sunt nevoite să se ia la întrecere cu vremea tocmai bună de plajă, sunt puse în situația de a căuta (și a găsi!) comedii bune, comedii sigure, eventual muzicale, la care totuși publicul să vină în sălile reci...

Teatrul Maghiar din Oradea nu face excepție. Și a recurs la unul dintre cele mai sigure succese ale tuturor timpurilor, cum se spune. Ei, nu chiar, dar oricum, cu o biografie impresionantă, cu un destin de-a dreptul fabulos. Și o mare surpriză pentru cât de obscur este autorul, Thomas Brandon (1848–1915). După o statistică UNESCO, comedia a întrunit, de la premiera londoneză din 1892, peste 500.000 de reprezentații, în 22 de limbi. O performanță, să recunoaștem, care întrece chiar și titluri cu mult mai celebre.

Spectatorul dornic să se distreze cu adevărat două ore, să râdă cu poftă, o poate face liniștit la genul acesta... „descreștiv", cum îl numea, ușor ironic, un regretat cronicar. Râsul în cascade este declanșat din numeroase încurcături care mai de care mai hazlii, toate legate de prezența obligatorie a unei mătuși necunoscute, la întâlnirea unor studenți cu iubitele lor. Mătușa, nesosind de prin Brazilia la vreme, e inlocuită cu succes de unul dintre amicii băieților, student și el și mare amator de... roluri în travesti. Încurcăturile se întețesc de abia când își face apariția mătușa autentică. Între timp însă, aflându-se că e bogată, se îndrăgostesc de ea, sincer sau din interes, tot felul de Don Juani, mai mult sau mai puțin tineri...

Iată o comedie care, agrementată cu muzică bună (cântece devenite șlagăre), atât de pe gustul publicului maghiar, poate aduce lume în sală. A fost și dorința celor doi conducători ai trupei „Szigligeti", directoarea Marton Elisabeta și șeful de secție Meleg Vilmos. Acesta din urmă încumentându-se chiar să regizeze (nu e prima dată) spectacolul, argumentul fondurilor reduse destinate producției fiind suficient pentru a găsi ideea... benefică.

Rețeta reușitei e imbatabilă pentru acest gen de spectacole. Un decor simplu dar de bun gust, aici fațada unei cochete căsuțe englezești, cu două apartamente... siameze (bun prilej de a încurca ușile identice), costume elegante, purtate de logodnice cu feminitate și, în cazul „șturlubatecului" student travestit, cu umor și șăgălnicie, iar a englezilor cu britanică scorțoșenie... Autoare: Maria Hațeganu.

Regizorului i-a revenit sarcina, destul de ingrată de altfel, de a găsi actori capabili să se joace și să joace cu veselie

aceste personaje trăsnite. Și i-a găsit: ei sunt șase tineri, trei actori și trei actrițe, capabili să interpreteze în decursul unei singure stagiuni cele mai diverse roluri în drame și în comedii. O școală bună pentru junii respectivi. Iată numele lor: Orbán Attila, inventiv și dezinvolt, adăugând haz personal, talent și o mare poftă de joc, capabil să-i facă pe spectatori să râdă cu lacrimi când face *strip-tease* și peruca îi alunecă, lăsând la vedere o chelie lucitoare. Efecte prompte... Csatlós Lóránt și Dimény Levente, cu mișcări bine studiate, cu umor extras din contrastul permanent între ceea ce spun și ceea ce se petrece de fapt în micul lor univers studențesc. Tinerele Gajai Ágnes și Fodor Réka au parte de intrări spectaculoase, ele dansează și se mișcă într-o bună sincronizare, totul, fustițe, poșetuțe, participând la punerea în valoare a nurilor. Mai rezervată decât prietenele ei gâsculițe, *Ella*, în interpretarea Júliei Laczó are aerul unei viitoare studente, ea reușind să pară cu adevărat „norocoasa care știe ce vrea".

Cuplul „bătrânilor" este foarte simpatic, *Sir Topplebee*–Ács Tibor reușind să pară un cuceritor... incorigibil, visător și romantic, iar Márton Erzsébet creionând o mătușă destul de tânără ca să roiască în jurul ei cavaleri tomnatici.

O notă plină de farmec aduce în spectacol Hajdu Geza, un *Spittigue* caraghios, zgârcit și ridicol în goana lui după frumoasa *Donna Lucia*. Actorul împrumută ceva din grația clovnească chapliniană, fiecare apariție este însoțită de aplauze. Meleg Vilmos s-a autodistribuit într-un rolișor mic, dar important prin desele intrări fără vorbe și prin participarea, mai ales cu privirea... este un lacheu a cărui ținută impecabilă întregește imaginea aproximativă a spectatorilor noștri despre viața la Oxford – și încă acum o sută de ani...

Nimic nu este întâmplător în acest spectacol. Muzica, versurile, efectul replicilor și al scenelor-cheie, momentele de râs obligatoriu, dansurile... toate contribuie la reușita montării. Poate, dacă ar fi avut putere și curaj, câteva tăieturi în textele cântate ar fi scurtat unele momente în care excesivul devine obositor.

Spectacolul place, acest lucru este evident, publicul vine și plătește, cronicarul subscrie...

Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Szigligeti" – Mătușa lui Charlie **de Thomas Brandon. Versiunea scenică muzicală: Aldobolyi Nagy Gyorgy/ Szenes Ivan. Traducerea: Fay J. Bela. Regia: Meleg Vilmos. Scenografia: Maria Hațeganu. Conducerea muzicală: Rémüves Zoltan. Asistenți regie: Simon Mátyás, Szotyori József. Coregrafia: Dimény Levente. Cu: Orbán Attila, Csatlós Lorant, Gajai Ágnes, Fodor Réka, Hajdu Géza, Ács Tibor, F. Marton Erszébet, Laczó Júlia, Meleg Vilmos. Data premierei: 27 aprilie 2001.**

Teatrul Municipal Baia-Mare – Vrăjitorul din Oz, **dramatizare de Eduard Covali după F. Baum. Regia artistică: Alina Hiristea. Scenografia: Adrian Buzaș. Coregrafia: Rodica Dunca. În distribuție: Liliana Hărșan, Cristina Cârcei, Sergiu Focșa, Ion Costin, Daniel Făt, Wanda Farcaș, Bianca Fărcaș, Claudia Ena. Data premierei: 12 ianuarie 2001.**

Teatrul de Stat Oradea, Secția română – Slugă la doi stăpâni **de Carlo Goldoni. Traducere: Polixenia Karambi. Regia: Alina Hiristea. Scenografia: Nada Camelia Panait. Mișcare scenică: Rodica Dunca. Coloana sonoră: Florin Chelu. Distribuția: George Voinese, Angela Tanko, Ion Abrudan, Șerban Borda, Sorin Ciofu, Mona Erhan, Romeo Romitan, Alexandru Rusu, Mirela Niță-Lupu, Richard Balint. Data premierei: 17 mai 2001.**

Nicolae PRELIPCEANU

Toaca și orgasmul

Vlad Zografi este un dramaturg dintre cei mai intersanți în peisajul românesc al genului, din păcate puțin jucat și nu destul de luat în seamă de critica de specialitate. Cum nici subsemnatul nu e decât un spectator, finalul afirmației de mai sus nu se clatină prin apariția, de sub pix și-apoi de „sub teascuri", a acestor rânduri. E o teamă – sau numai o reținere fără nume – în fața dramaturgilor noi, care *nu se formalizează* de vechile canoane, care *nu se conformează*. Cei care suferă de teamă – sau de reținere – ar trebui să fie liniștiți: noul nu-și ucide înaintașii, ci doar aleargă o vreme alături, sfârșind iarăși paralel, dar de data asta cu altcineva, noul nou, și așa mai departe. Un mecanism simplu, împotriva căruia nu te poți pune, ar fi o prostie. Or, această prostie o fac mulți oameni, și mai ales profesioniștii care nu mai păstrază nimic din scânteia amatorului – a iubitorului pur și simplu.

Cam asta îți vine în minte, dacă nu ești un profesionist înrăit, în fața spectacolului proaspăt, care-ți dă impresia de improvizație în fața ta, similară vieții fără un scenariu cunoscut dinainte, cu *Orgasm* de Vlad Zografi, în interpretarea Nonei Ciobanu ca regizoare, și-a lui Harry Tavitian (da, da, un remarcabil actor, se vedea asta încă de la trecerile sale pe sub pian) și-a Lilianei Pană și-a Laurenției Barbu. Totul e în afara vechii, osificatei convenții în acest spectacol de la Centrul de Artă Contemporană TOACA, din București. Nici geneza textului, după cum mărturisește însuși autorul, nu e una normală, căci: „Prin aprile '99, am primit din partea organizatorilor Festivalului de la Avignon invitația de a scrie un *eseu* pe o temă europeană, ceva în genul *raportului dintre teatru și societate în lumea de azi,* având grijă să nu depășesc, cred, 80 de rânduri. La joc participau vreo 20 de dramaturgi din lumea întreagă, iar producțiile noastre urmau să fie citite într-o secțiune *off* a festivalului. Distanța dintre orizontul meu și acest gen de discuții generale și generoase, care sunt seva a tot felul de proiecte culturale și îi împing pe oameni să circule și să vorbească încolo și încoace, mi s-a părut halucinant de mare, așa că am acceptat invitația. N-am scris însă un *eseu*, ci un monolog. Am depășit limita celor 80 de rânduri. Așa a apărut *Orgasmul.* O femeie ține în mână o oglindă și se fardează. N-am să bag nimănui degetele în ochi să-i arăt că bărbatul e societatea. Femeia se dă peste cap să-și scoată bărbatul din apatie. Recunosc că m-am întrebat mereu dacă femeile se fardează mai curând pentru ceilalți decât pentru ele însele sau viceversa. La fel m-am întrebat și în privința teatrului. Dar, vorba personajului din monolog: *Nu-i nevoie să te fardezi ca să te masturbezi.* Povestea dialogului dintre surzi este fumată, la fel și constatarea că suntem bolnavi; ce m-a incitat însă e preocuparea îngrijorată pentru binele vag al omenirii, teatrului și speciilor de animale pe cale de dispariție. Despre bolile societății ni se vorbește de multă vreme, dar obișnuim să ignorăm două indicii clare privind sănătatea ei: se masturbează și are poftă de mâncare. Și totuși, nimic nu poate sta în calea dorinței noastre de propășire, mai ales dacă trăim într-o lume care face eforturi colosale să rezolve probleme greșit puse și fără soluție. Dacă omul e bolnav, trebuie internat. Mai greu e cu societatea. Sau poate cu teatrul." Cele trei personaje, în care a fost descompusă eroina

monologului inițial, de către regizoare, nu sunt, de fapt, decât trei moduri ale expresiei umane: *vorbirea,* care e axul spectacolului, *muzica,* prin care se exprimă medicul-muzician (Harry Tavitian), *dansul* (Laurenția Barbu). Toate aceste trei ies și intră unele-n altele, precum cornițele sensibile ale unui melc – și tocmai despre o anume sensibilitate exagerată e vorba-n spectacol. De altfel și medicul-cântăreț, mai mult vraci decât medic tehnologizat al zilelor noastre, iese la începutul spectacolului de sub o imensă pânză albă, care se desface pentru a-i face loc, foarte stilizată metaforă sexuală, inversă.

Dar am greșit major: am încercat să redau în limbaj convențional ceva ce ține de o, deocamdată, altă convenție, încă necanonizată. Din când în când, spectacolul mai poate fi văzut. Cei care iubesc libertatea să dea fuga la TOACA, atunci când se va relua.

Studioul de Artă Contemporană TOACA – Orgasm **de Vlad Zografi. Regia: Nona Ciobanu. Muzica Harry Tavitian. Scenografia: Ana Olteanu. Coregrafia: Laurenția Barbu. Cu Liliana Pană, Laurenția Barbu, Harry Tavitian.**

Energie și nuanțe

Un fel de spațiu mioritic figurat parcurge eroina monologului *Sillicon Valley* al Savianei Stănescu, întruchipată la Green Hours de Mihaela Rădescu, dirijată de tânăra regizoare Aristița Arbăcan. Povestea ar fi simplă sau n-ar fi deloc, dacă nu s-ar complica pe parcurs, acumulând experiențe exterioare, dar mai ales din cele interioare. O femeie „încă tânără", cum reia, disperată, de câteva ori, obsedant, eroina, se hotărăște să dea un anunț, în căutarea unui „domn generos". Formulă care a apărut și la noi, ba chiar proliferează la mica publicitate a ziarelor, încât te întrebi dacă nu cumva chiar au început să apară, în această lume ticăloasă și ahtiată după câștigul propriu, imediat și cu orice preț, „domnii generoși". Pe urmă aflăm că persoana și-a mărit sânii cu siliconul la modă, dar că a ales un medic ieftin, un măcelar, și s-ar putea ca podoabele să-i explodeze; apoi vine farsa cu anunțul de la televizor despre teroristul care detonează silicoanele de la etajele superioare, coborând câte 1 m la zece minute... Eroina trece prin toate stările, sfârșind prin a-și înjunghia singură silicoanele, ba chiar și ceea ce e dincolo de ele.

Saviana Stănescu, o poetă dramatică și un dramaturg poetic, reușește să transcrie curba disperat-artificial-crescătoare a psihicului eroinei și pe cea disperat-natural-descrescătoare, iar tânăra regizoare Aristița Arbăcan, împreună cu actrița Mihaela Rădescu, a cărei energie am remarcat-o și în *Spirit* la Teatrul Mic, imping textul mai departe, desenând cu multă plasticitate (cuvântul nu e chemat de silicoanele mimate-n spectacol) starea unei femei în pragul sinuciderii, urcușurile și coborâșurile ei spre inevitabila țintă finală. Un *one-woman-show* în care Mihaela Rădescu se afirmă din nou ca o actriță cu aplomb, naturalețe, energie artistică, sensibilitate, stăpânind foarte bine o adevărată știință a nuanțelor.

Impreună cu *Orgasm*-ul lui Vlad Zografi, al Nonei Ciobanu și-al interpreților, *Silicon Valley*-ul Savianei Stănescu, de fapt și al Aristiței Arbăcan și-al Mihaelei Rădescu, întăresc ideea că reforma în teatru se realizează, încet și sigur, dincolo de vreo „voință politică", fie ea românească, fie europeană.

Marcel IUREȘ

Claudia LIPAN

Bufoneria unor neajunsuri

Teatrul ACT încheie această stagiune cu un eseu despre neajunsul în artă – *Creatorul de teatru*, propus de Alexandru Dabija, după textul dramaturgului austriac Thomas Bernhard. Sărăcia comunei Utzbach cu 280 de locuitori, unde se oprește în turneu „celebrul" necunoscut *Bruscon*, actor la Teatrul de Stat, se simte în aerul umed, în zăpușeala de-afară, se vede în praful de pe scândurile putrezite ale teatrului care nici nu pricepi cum de s-a ivit într-o astfel de paragină. *Bruscon* este artistul lipsit de modestie, convins că autograful lui poate valora într-o zi o avere. Oricui îl oferă. Chiar și pompierului-dogar care nu stinge niciodată

lumina de incendiu. Treptat, entuziasmul lui de la început (în vederea montării unui spectacol perfect) dispare până când ajunge în stadiul insuficienței materiale și psihologice. A venit într-un turneu de familie – joacă împreună cu soția și cei doi copii. Dacă inițial este convins că va avea mai mult succes fiind lăsat singur pe scenă, spre final, cu cât tensiunea apropierii orei de spectacol crește, cu atât izbucnește și nemulțumirea sa interioară, căci nimeni nu recunoaște în el un potențial actor de succes și un potențial om de onoare. Educat, pe deasupra. Din această cauză, riscă să joace în necunoscutul Utzbach rolul vieții lui: acela în care pierde toată agoniseala pentru actul artistic. *Bruscon* – Marcel Iureș, *„creatorul"* hrănit cu supa hangiului vădit emoționat, explică teatrul pe toate părțile. Timp de două ore polemizează, demonstrează, gesticulează, joacă, imită, propune strategii. Categoric, susține tot spectacolul lui Dabija. Liber, natural, parcă într-o continuă improvizație, într-o mișcare care se leagă de intelect. Ideea transmisă prin discurs este serioasă, gravă, importantă, esențială.

Doamna Bruscon (Valeria Seciu) este o caricatură. Reacționează atunci când e trasă de sfori, zâmbește fără motiv către publicul în care vede un complice al situației. Joacă teatru mai bine decât toți la un loc: accese de tuse molipsitoare, farmec prin boală, presupuse dureri de inimă ș.a.m.d. Adică ceea ce se numește *teatru astmatic*. Evoluția ei o transformă treptat în bufonul care ar dori *Bruscon* să fie și nu poate. Iar recunoașterea acestui lucru îl irită cel mai mult. Se comportă irascibil în preajma familiei din motive de securitate personală. Pecetluită ca antitalent, *doamna Bruscon* face din teatru un martiriu. Nu are nici o replică țeapănă, dar asta nu o împiedică pe Valeria Seciu să joace nonșalant efectul distanțării, cel al transformării absurde în finalul pregătit de „celebrul" soț. Poate că o vorbă, două în plus ar fi colorat altfel personajul, ar fi redus verva superioară a principalului actant. Cât despre personajele interpretate de Afrodita Androne și de Vitalie Bantaș s-ar părea că sunt încleștate într-o apatie fără reacție. Este clar din începutul piesei că ei nu corespund așteptărilor unui „creator de teatru" ce oferă zilnic lecții de regie cu „înaltă pătrundere artistică". În rolul hangiului, Constantin Drăgănescu, cu spaimele lui, cu uimirile lui puerile, cu filosofia lui *Bruscon* care îi scapă tot timpul, creionează convingător tiparul spectatorului „provincial".

Scenografia Irinei Solomon, acoperită de becuri învelite în hârtie, explică atmosfera autorului, atmosferă despre care vorbește necontenit personajul principal. Cu cât este mai nemulțumit de locul în care a ajuns să dea reprezentații, cu atât valoarea celor câteva obiecte din cârciuma Utzbachului crește. Cârciumă umedă, confundată, culmea, cu un teatru care prinde viață în fața presupușilor spectatori pregătiți pentru marele turneu al actorilor de la stat. Izbucnirea unui foc în localitate golește sala într-o clipită. Atât cât să funcționeze în bune condiții și lumina de incendiu! Decorul ponosit festonează o idee mai veche: sunt prin teatrele noastre oameni care trăiesc în Utzbachul lui Thomas Bernhard. Ducând tava sau ceva asemănător. Motiv pentru care cred că am putea să ne întrebăm într-o zi, măcar așa, diplomatic, dacă există o clemență a neîmplinirii.

Teatrul Act – Creatorul de teatru **de Thomas Bernhard. Regia: Alexandru Dabija. Traducerea: Alexandra Zoicaș. Scenografia: Irina Solomon. Cu: Marcel Iureș, Valeria Seciu, Constantin Drăgănescu, Afrodita Androne, Vitalie Bantaș. Data premierei: 29 iunie 2001.**

Ion CAZABAN

De la film la spectacol teatral

Fascinat de Buñuel și de poemul său cinematografic *Câinele andaluz*, dorind de multă vreme să-l transpună scenic, Horațiu Mihaiu își realizează, în sfârșit, visul. Sunt aduse pe scenă simboluri, motive și elemente tematice și vizuale, sunt echivalate experimental procedee ale filmului suprarealist, dar cu o finalitate proprie, derivată din teatrul de imagine, practicat de Horațiu Mihaiu de câțiva ani încoace. Un teatru de imagine atras de marii creatori spanioli, de Buñuel–Dali, dar și de Pablo Picasso sau în proiect de Juan Miró.

Spectacolul *Câinele andaluz* este impregnat, desigur, de ceea ce definește suprarealismul filmului: oniricul miraculos, fantasmagoria ludică și, în special, impulsul sardonic al acțiunilor imaginate, violența (instinctul erotic) care sparge tiparele comportamentului cotidian și „minciunile convenționale". Urmărim, însă, spectacolul nu ca pe o transpunere sau exegeză scenică strict suprarealistă, pentru că filmul este, acum, din perspectivă postmodernă, nu o dată întâlnită în teatrul nostru actual. Este o exegeză de altă atitudine mentală, nu numai de altă natură, relevând un alt proces creator, în care imaginea teatrală încorporează continuu imaginile filmului, iar actorii citesc uneori pasaje de scenariu.

Violența memorabilă a *Câinelui andaluz* devine, pe scenă, o violență filtrată prin meditarea actului artistic, tratată cu ironie, cu autoironie clară, de cei patru interpreți. Contrapunctul șocant din compoziția vizual-auditivă a filmului nu ne îndreaptă spre o concluzie certă, dar pregătește reflecția – cel mai bine spus: ne deschide ochii. Astfel, cruzimea lui Buñuel este respectată în ce are esențial, pentru că – observa André Bazin – „ea nu este decât luciditate și, nu mai puțin, pesimism". Fără să-i adopte sensul pragmatic și fără să o psihanalizeze în plus. Pentru că Horațiu Mihaiu montează fără intențiile subversive și fără convingerile exclusiviste ale suprarealismului. Postmodernismului tolerant îi este „inclusiv", cum se zice... Din interferențe și variațiuni stilistice, din lipsa unei „soluții" răspicate, rezultă o tensiune spirituală, un dramatism de anumită factură (poetică, după unii), în care suntem lăsați să ne descurcăm, fiecare cu resursele sale intuitive și asociative.

Revenirea unor motive, reluarea unor acțiuni, repetările comportamentale propun noi unghiuri de vedere (accentuat critice, „paranoico-critice", noi interpretări și receptări. Se rezolvă și deconstrucția postmodernă a „poveștii" – indicată, la un moment dat, prin forfecarea peliculei, a deconstrucției, ușor ironizată, a montajului filmic care va duce la reorganizarea secvențelor într-un alt montaj, materializat scenic. Spectacolul demontează și întoarce filmul pe ambele fețe – la figurat, ca și la propriu!

Tema erotică este interpretată vizibil persiflant, acuzat fiind, indirect, gustul public pentru dulcegăria ipocrită (nu întreba și *Tartuffe*: „Vrei o caramea?"),

pentru stupiditatea dialogului sau patetismul melo al personajelor, în contrast cu imaginile mute de pe ecran. Horațiu Mihaiu se apropie de ceea ce scria Geo Bogza despre aceste imagini în cronica sa din 1930: „e o fotografie-dinamită care va submina și va face să plesnească în țăndări fața cabotinizată de succese a vedetelor de până acum". Introducerea surprinzătoare a unui banc de expresie trivială este un scurt intermezzo care trimite la vulgaritatea glumelor și „revistelor" licențioase din vechile cinematografe de cartier. La Horațiu Mihaiu, „fericirea stupidă a masculului de societate" și „aerul de porumbiță" al femeii – despre care scrisese Bogza – capătă stil și înfățișări contemporane.

Dintre motivele filmului, ochiul semnalează un spectacol, căutarea unui punct de vedere, însăși diferența dintre ce se oferă privirii (având ca nucleu principal imaginile de pe ecranul din fundul scenei), cum văd și transpun interpreții, cum vedem noi, publicul.

Ochiul tăiat, însângerat va însemna, aici, cunoaștere anihilată, dorință ucisă. Referință oedipiană, bărbatul legat la ochi cu o eșarfă purpurie, condus de o femeie, are semnificație erotică evidentă.

Numeroase intervenții regizorale vizează modurile și posibilitățile privirii: de la proiectarea filmului pe ambele fețe până la unele elemente de recuzită, ca ochelarii negri, binoclul sau aparatul fotografic.

Prezente permanent pe scenă, manechinele – deseori preferate de suprarealiști – au o triplă funcție: de element structural, de metaforă critică (în raport cu linia dată interpretărilor) și de contrapunct senzorial (prin raportare la viața manifestă a actorilor și la evanescența imaginilor filmice). Mișcarea repetată de mutare și aranjare a fantoșelor, jocul cu ele, produce o îngreunare voită a ritmului. Față de viteza explozivă a secvențelor cinematografice, spectacolul conține momente de o lentoare calculată, gravă, de o gravitate poate variabilă, poate ironică. Ambiguitatea aparține regizorului.

Simbol thanatico-erotic, *Câinele andaluz* al lui Buñuel este un câine rău, ce-și arată și își înfige colții. *Câinele* lui Horațiu Mihaiu adulmecă avid și neliniștit, încolțit din toate părțile – în primul rând, de prejudecăți, de idei preconcepute...

Teatrul „Ariel" din Târgu Mureș – Un câine andaluz, **spectacol de Horațiu Mihaiu. Muzica: Laurianne Fiorentino (SUA). Păpuși: Horvath Odon. Distribuția: Serenela Mureșan, Alexandrina Moldovan, Iuliu Pop-Andrieș, Viorel Meraru. Data premierei: 12 mai 2001.**

Oana BORȘ

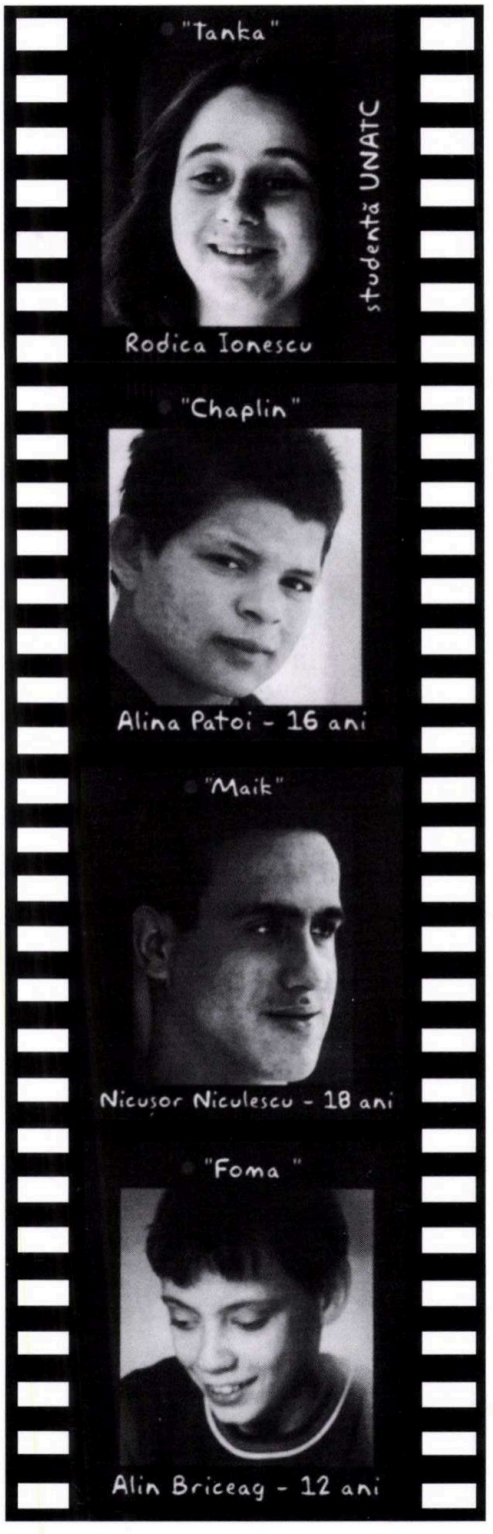
Dimensiuni ale cuvântului „acasă"

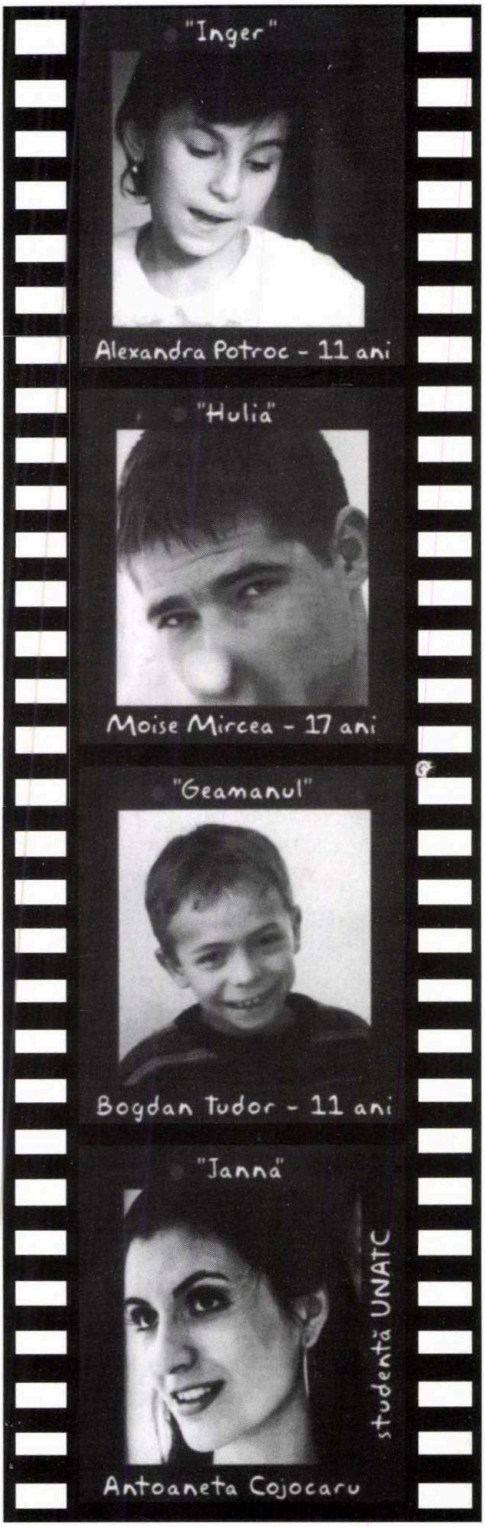
Arătați cu degetul de către lumea internațională, sancționați la nivel de proiecte și parteneriate externe, constatăm că imaginea României se confundă ades, în paginile ziarelor din străinătate, în rapoarte, pe ecranul televiziunilor cu cea a tarelor societății în care trăim. Astfel de speculații cu impact mediatic urmărit sau slujind interese de dominare și subordonare în viața politică și economică, ne irită. Și pe bună dreptate. Chiar dacă sunt multe uscături, se cultivă și copacii. Trebuie doar să vrei să îi observi.

Uneori, însă, e nevoie și de ochiul de alături, ochiul proaspăt care, dincolo de intenție, ne face să descoperim și să redescoperim ceea ce am uitat să vedem. Căci obișnuința poate fi o boală dătătoare de percepție atenuată. În ochii noștri și urâtul și frumosul își pot pierde dimensiunea lor intrinsecă.

O obișnuință: copii străzii... O lume paralelă, o stare de anormalitate a cărei coexistență alături de noi a devenit, în timp... normală. Ne agresează uneori, o compătimim alteori, dar ochiul nostru s-a învățăt să nu o observe. Legile ei? Nu le cunoaștem. Nici nu am vrea să le știm. Le putem doar bănui. Și ne revoltă. Oricum, să te revolți e ușor atunci când stai de-o parte.

Poate de aceea a fost nevoie întotdeauna de rolul cathartic al scenei. De acolo lucrurile sensibilizează mai ușor. Probabil așa a gândit Ludmila Razumovskaia când a scris piesa *Acasă,* text ce tratează problema copiilor abandonați sau traumatizați de societatea în care trăiesc. Probabil așa a gândit tânărul regizor Radu Apostol, când s-a hotârât să îl transpună scenic,





dar mai ales când și-a ales actorii. Ei sunt *copii ai străzii*. Pentru a-și duce la bun sfârșit intenția, a avut sprijinul asociației „Casa deschisă".

„Mă cheamă Vodă, am 17 ani și locuiesc la Big."

Pe scenă este Ruanii, cel care face legea în universul lui. Dar și cel care face rost de... *mâncare*. Înțelegem, noi, cu adevărat dimensiunea acestui cuvânt?

În viața de zi cu zi e... „pește". Cum s-ar descurca altfel? Din când în când se simte rău... dacă nu-și ia doza de heroină.

Avem dreptul să-l condamnăm? Oare, nu a fost obligat să aleagă?

„Mă cheamă Eugen Tudor, am 18 ani și locuiesc într-un apartament social".

În spectacol, este Veniamin, un tânăr novice pierdut printre ceilalți orfani, apropiat de tainele Scripturii.

În viața de zi cu zi a ales: învață, este în clasa a VII-a, a fost ajutat să urmeze cursuri de calculatoare. Numai că, peste scurt timp, conform legii (legea noastră), va trebui să părăsească locuința în care a stat. Și atunci? Nu va fi obligat, din nou, să aleagă?

„Mă cheamă Bogdan Tudor, am 11 ani și locuiesc..."

Ce poate simți o mamă ce își privește din primul rând copii săi abandonați jucând sau jucându-se de-a propria lor viață pe o scenă? Există o dimensiune a cuvântului *mamă*? Sacrificiul? Care ar fi, de fapt, acela? Poate a fost obligată și ea să aleagă?

Ne întrebăm, atunci: cine este vinovat?

Răspunsuri sunt multe: societatea, sistemul sau nivelul de trai scăzut, lipsa de educație... Și mai departe, indiferența, dezinteresul... Stări de fapt din lumea noastră și din alte lumi răsturnate, în care echilibrul, de orice fel ar fi el este precar.

În luminile reflectoarelor Teatrului „Ion Creangă", însă, clipe de reală autenticitate, căci copiii, mare parte dintre ei analfabeți, nu interpretează, ci trăiesc la intensitate maximă o felie de viață la fel ca a lor.

Iluzia, convenția – lucruri inventate. Măsura lor este mult mai simplă, mult mai pragmatică, dureros de realistă. Teatrul, pentru ei... un loc unde pot să petreacă o bucată din zi. Iar atunci când cortina cade, lumina se stinge, se întorc. ...În canale. Patetism? Nu. Realitate. Și atunci... există o dimensiune a cuvântului *acasă*?

„Mă cheamă Moise Mircea, am 17 ani și locuiesc la Eroilor..."

„Mă cheamă Alina Patoi sau Alin..."

„Mă cheamă..."

Teatrul „Ion Creangă", Asociația „Casa deschisă", Centrul de Educație și Dezvoltare Profesională – Acasă **de Ludmila Razumovskaia. Traducerea: Mirela Răduță. Regia: Radu Apostol. Scenografia: Alina Herescu și Gabriela Albu. Sound design: Puiu Mircea. Distribuția: Alexandra Potroc, Florian Vodă, Mircea Moise, Bogdan Tudor, Tudose, Eugen Tudor, Alina Patoi, Nicușor Niculescu, Alin Briceag, Mihai Marinescu, Antoaneta Cojocaru (studentă UNATC), Rodica Ionescu (studentă UNATC).**

Casa Deschisă este o organizație cu experiență în derularea de programe adresate copiilor străzii. Centrul de zi *Casa Deschisă* funcționează din 1994.

Proiectul *Apartamentul Social* este o etapă în procesul de reintegrare socială a copiilor străzii, etapă ce urmează centrului de zi și continuă activitățile acestuia.

Pentru acei copii care au înregistrat progrese vizibile (în sensul unor modificări considerabile în comportamentul și mentalitatea lor) este absolut necesar să li se ofere o alternativă (adăpost) la momentul oportun. Dacă acest lucru nu se întâmplă, copiii vor considera eforturile zadarnice și vor alege din nou strada. Munca pentru reabilitarea acestora va fi mult mai dificilă.

Claudia UNGUREANU - Director Program

Asociația *Casa Deschisă*

Adresa: Strada Vericescu, nr. 11, sector 3, București, tel./fax. 327 40 25.

BRD – Filiala Unirea,
Cont în lei: 2 511 009.801.00012;
Cont în valută: 2 511 002.801.00012

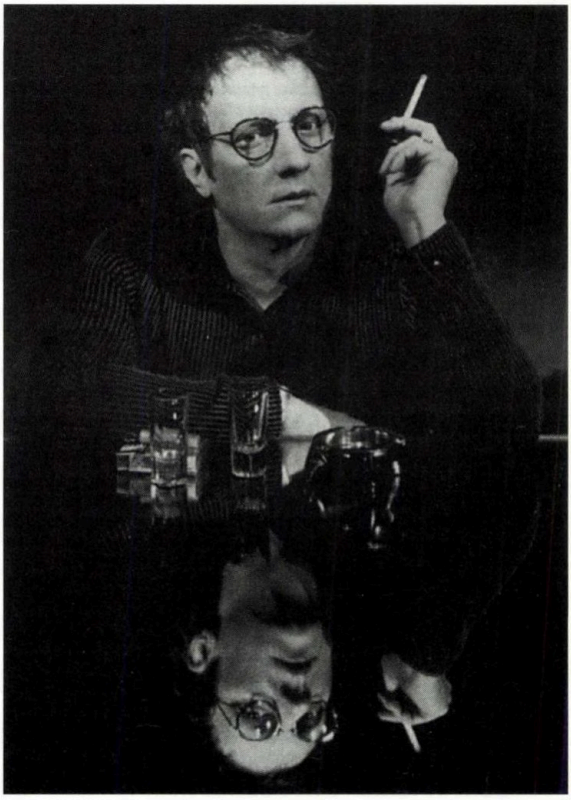
DIN LUME

Delia VOICU

Ex Machina – un spațiu al transparenței

Puțini regizori își pot permite ca într-un spațiu vast, cum este cel de care dispune compania *Ex Machina* – o veche cazarmă de pompieri – să poată face exclusiv producție. Locul este, astfel, aproape privat, rareori fiind poftit la câteva reprezentații publicul (oricum, puțin numeros și anunțat în ultimul moment). Robert Lepage încearcă să realizeze la Québec un laborator „transparent", atât pentru cei de afară, pentru care a instalat ecrane la stradă (visând chiar un pasaj pietonal care să traverseze studiourile), cât și pentru cei dinăuntru – „administrativul", „tehnicul" și „artisticul" lucrând, din prima zi, împreună.

La câțiva pași de sediul *Ex Machina*, la Muzeul Civilizației din Québec, este deschisă expoziția *Métissages* – o meditație asupra condiției și identității umane – ce poartă tot semnătura lui Lepage. Obiectul care întâmpină vizitatorul este o tapiserie, rămasă neterminată, compusă din fibre de nuanțe și texturi diferite, figurând planisfera, în care se oglindește infinita odisee a omului. Explicația științifică părăsește domeniul abstract și se materializează în imagini spectaculoase. Traseul propus este jalonat de elemente simbolice: *Turnul Babel,* un drum în spirală cu 11 alcovuri ce ilustrează mondializarea culturală și socială, *Teatrul anatomic,* amintind de ședințele publice de disecție, în care sunt prezentate posibile consecințe dramatice ale transgenezei, clonării, transplantului de organe animale; apoi *Cabinetele de curiozități,* în stilul celor din secolele al XV-lea sau al XVI-lea, cu vitrine în care obiectele, deturnate de la întrebuințările lor obișnuite, se transformă în splendide metafore asupra vieții și timpului. *Pădurea țesută, Stelele cifrelor, Zidul caligrafiei* sau *Oglinda* au constituit, și ele, subiecte de reflecție ale acestei impresionante expoziții.



Montarea prezentată la Montréal, *Fața nevăzută a lunii,* este, însă, o întoarcere la rădăcini și la simplitatea mijloacelor, ce pare să contrazică preocupările avangardiste ale artistului canadian...

Noi, în absența „celuilalt"

Prima imagine de spectacol este cea a publicului însuși. Placa metalică, pe care sunt suspendate lămpi cu neon, se răsucește și în locul luminii orbitoare de dinaintea reprezentației apare o imensă oglindă. Sala este astfel invitată pe scenă, expusă propriei priviri, timp de câteva minute. Imaginea se repetă, însă aceleași persoane – complet străine la început – se regăsesc la fel în trăiri, își manifestă emoția cu aceeași intensitate, fără pudoare. Oglinda, cea care, paradoxal, „desparte și unește", ne prezintă egali, dezvăluindu-ne, prin puterea artei, o unică identitate sufletească. Povestea depănată de Robert Lepage (deopotrivă actorul și regizorul montării) impresionează prin *asemănare*. Viața istorisită în vorbe puține, refăcută din cioburi, pare o reactualizare a propriei noastre existențe. Secvențele evocate se înlănțuie aparent fără noimă. Surprinzătoare prin forța cu care produc mereu starea de îngândurare și tristețe, ele ajung, printr-o perfectă coerență subiectivă, dezvăluită treptat, să înduioșeze profund. Clipe din copilărie, cu speranțe și inconștiențe candide, contrastează brutal cu nimicnicia simțită la maturitate. Trecutul, văzut prin ochii adultului, se revelează dureros: el înțelege că zădărnicie exprimau și ochii mamei, ființa sacrificată, apăsată de griji, chinuită, mutilată la final de o boală cruntă. O revede în situațiile grele, de confruntare cu moartea – așezată orizontal, pe masa de operații – când, pe un ecran paralel, rulează filmul alb-negru, mut (spectaculos efect) al timpurilor îndepărtate, senine – timpurile strălucitoare ale tinereții ei.

Eroul se multiplică în diferite ipostaze: intră în pielea mamei, se lasă simbolizat de marionete, se distanțează ironic. Trecerea de la un rol la altul se combină cu schimbul permanent de planuri – sonore, temporale, spațiale. Perspectiva adâncă și valorizarea miniaturii compun un joc fabulos al proporțiilor. Ele se relativizează, se succed în degradeuri subtile sau șochează prin efectul unor adevărate prăpăstii. Trecerile dintr-o zonă în alta au ca element de legătură un corp mic, rotund de la care se dezvoltă tot desenul scenografic. El este, pe rând, „fereastra" prin care se introduc rufele în mașina de spălat; vedem cum se agită hainele, spuma începând să semene cu imaginea Pământului văzut din cosmos. Apoi, același obiect se transformă în hubloul unei nave, într-un cadran de ceas, dintr-un bar de noape, sau un bol cu apă, în care înoată un pește. Imaginea este însoțită de un comentariu trist al protagonistului: nu suntem decât bieți peștișori, care ne învârtim disperați, în cerc, crezând că descoperim noi orizonturi...

Reapare, la sfârșit, oglinda, în care se reflectă personajul (și interpretul). Mișcările lui seamănă cu cele ale astronauților, în spațiu. Absența acută a mamei îi face existența terestră de nesuportat. Visează să se desprindă, să se ridice spre lună. Să plutească deasupra feței ei nevăzute, acolo, de unde Pământul nu se mai zărește...

Ex Machina (Québec) – La face cachée de la lune – **concepție, regie și interpretare: Robert Lepage. Asistență de regie: Pierre-Philippe Guay. Muzica: Laurie Anderson. Costume: Marie-Chantale Vaillancourt. Creație marionete: Pierre Robitaille, Sylvie Courbron. Data reprezentației: 8 iunie 2001.**

Irina IONESCU

Edinburgh International Festival – 2001

Edinburgh-ul, supranumit și „orașul-festival" găzduiește în fiecare vară, cel puțin cinci festivaluri de anvergură internațională, astfel încât sute de mii de turiști vin aici special pentru profilul artistic pe care îl dobândește urbea în această perioadă.

Turismul cultural este o sursă de venit importantă în capitala Scoției, motiv pentru care organizarea și facilitățile oferite nu lasă niciodată de dorit.

Fiecare Festival își are „cartierul său general", un loc de întâlnire unde, între o cafea și o gustare, poți să obții informații despre oricare dintre spectacolele din program, poți rezerva/cumpăra bilete, vizita expoziții sau achiziționa suveniruri.

The Hub, „centrul social" (cum îl numesc scoțienii) al Edinburgh International Festival, organizează chiar întâlniri (in)formale între artiști și presă/public, prezentări ale unor instituții importante (Burgtheater, Viena – în acest an), dezbateri (despre „Viitorul operei", de exemplu) etc.

Structurat în patru secțiuni (operă, dans, teatru și muzică), Edinburgh International Festival – 2001 (12 august–1 septembrie) și-a propus să prezinte, conform declarațiilor directorului Festivalului, Brian McMaster: „noi experiențe, spectacole în premieră sau jucate foarte rar, artiști care adoptă stiluri inovatoare de lucru. Programul din acest an oferă ocazia de a vedea câțiva dintre cei mai buni artiști ai lumii, în unele dintre cele mai interesante spectacole existente la această oră. Festivalul reflectă sursele de inspirație din ce în ce mai diverse adoptate de artiștii momentului și distincțiile din ce în ce mai greu de făcut între formele artei – teme ideale având în vedere că înglobează toate artele spectacolului."

Fiecare dintre cele patru secțiuni ale Festivalului din acest an a cuprins „raritați" în domeniu, precum prezența celebrelor BBC Scottish Symphony Orchestra, Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, St. Petersburg Philharmonic Orchestra, Russian National Orchestra, Boston Symphony Orchestra; multe partituri Mozart, printre care și *Flautul fermecat,* o producție a Festivalului Aix-en-Provence cu soprana de origine română Irina Ionesco în rolul Reginei Nopții; opere ale secolului XX – *Trei surori*, după Cehov de Peter Eötvös sau *Sfântul Francisc d'Assisi* de Olivier Messiaen; precum și White Oak Dance Project, înființat de Mihail Barâșnikov; lucrări coregrafice de Amanda Miller, Emio Greco, Frédéric Flamand; pentru a doua oară consecutiv la Edinburgh, New York City Ballet, cu creații exclusiv moderne, de această dată; premiera mondială a piesei lui John Cage, scrisă inițial pentru radio: *Marcel Duchamp, James Joyce, Erik Satie – An Alphabet* cu Merce Cunningham în distribuție; o montare a *Pescărușului* lui Cehov, realizată la Burgtheater (teatru aflat pentru prima oară în turneu în Marea Britanie) de Luc Bondy; concerte, simfonii, opusuri de Berlioz, Beethoven, Schubert, Bach, Mahler, Haydn, Bernstein, Stravinsky etc.; concerte de orgă la catedralele St. Giles, St. Cuthbert, St. Stephen sau la Canongate Kirk și Greyfriars Kirk.

În cifre, Edinburgh International Festival – 2001 înseamnă 161 de reprezentații a 112 producții, între care patru premiere mondiale și 20 de premiere bitanice.

CALENDAR TEATRAL

AUGUST

6 august – 135 de ani de la nașterea **Mariei Ciucurescu** (m. 11 febr.1939), actriță socotită urmașa Frosei Sarandi. Asemuită lui Ion Petrescu pentru „intuiție și putere spontană de întrupare", apreciată pentru sinceritate, simțire și seriozitate pe scenă. Activează la Național din București, la cel din Iași, în Compania Bulandra. A jucat și feerie, și dramă, dar în istoria teatrului a rămas ca una dintre cele mai mari interprete de comedie. A avut farmec și haz în roluri molierești, iar interpretarea personajelor caragialiene *Veta, Zița, Zoe, Mița* a fost prețuită chiar de autor.

9 august – 370 de ani de la nașterea lui **John Dryden** (m.1 mai 1700), scriitor englez. A încercat aproape toate genurile dramatice populare în zilele sale: comedie, tragicomedie, „operă" (piese cu interludii muzicale), tragedii în versuri albe, adaptări după Shakespeare și forma al cărei inventator și cel mai important reprezentant a fost – tragedia eroică în cuplete ritmate. Cea mai bună piesă a sa este considerată *All for love*, o repovestire a dragostei dintre *Antoniu* și *Cleopatra.*

14 august – 80 de ani de la nașterea lui **Giorgio Strehler** (m. 25 decembrie 1997), unul dintre cei mai completi oameni de teatru ai secolului XX. După ce montează în Elveția (în timpul războiului) și în Italia pentru mai multe companii, fondează la Milano împreună cu Paolo Grassi, Piccolo Teatro (1947), inaugurat cu *Azilul de noapte* de Gorki. A semnat afișele a circa 200 de spectacole, unele reluate în decursul anilor. Autorii lui preferați: Shakespeare, Goldoni, Pirandello, Brecht, Cehov. Printre ultimele spectacole se numără *Elvira o la passione teatrale* (1987) și *Faust fragmente* (1991) unde avea rolul titular. În 1968 fondează Teatro Azione, unde realizează *Cântecul călugăriței lusitane* de P. Weiss – anticipând teatrul sărac – și *Sfânta Ioana a abatoarelor* de Brecht.

21 august – 130 de ani de la nașterea lui **Leonid Andreev** (m. 12 septembrie 1919), dramaturg rus, prieten cu Gorki. Cele mai importante piese: *Viața omului* (1906) și *Cel care primește palme* (1914).

30 august – 85 de ani de la căderea, pe frontul de la Predeal, a lui **Mihail Săulescu** (n. 23 febr.1888), gazetar, poet, prozator și dramaturg. Autor a doar două piese terminate, drame într-un act, cea mai cunoscută fiind *Săptămâna luminată*, de la a cărei premieră absolută s-au împlinit în septembrie trecut 80 de ani. La 90 de ani de la scriere și 28 de la publicare, cea de-a doua, *În fața mării*, deși extrem de interesantă (înrudită cu *Micul Eyolf*), nu a suscitat atenția nici unui teatru profesionist.

SEPTEMBRIE

9 septembrie – 105 de la moartea lui **Matei Millo** (n. 25 nov. 1814), actor, director de scenă, traducător, dramaturg, director al Teatrului celui Mare de la Copou și, respectiv, din București. Studii la Academia Mihăileană. Începutul succeselor îl constituie cânticelele comice ale lui Alecsandri și premiera absolută a *Chiriței în provincie* – în care joacă în travesti, cu enorm succes. În 1885 vine în București, la Teatrul cel Mare, unde va funcționa intermitent. Într-o epocă dominată de franțuzisme, adaptări și localizări, Millo s-a axat în special pe piese despre realitățile românești, preferând să înfățișeze oameni din popor în piese ca *Baba Hârca*, *Kera Nastasia,* ori diverse monoloage, cantonete și cânticele comice care au făcut parte dintr-un repertoriu personal permanent al artistului. A fost creatorul rolului *Shylock* (1851) în România. Ajunsese la o popularitate imensă, mai ales în rândul publicului care-și cumpăra biletul „cu mărunțeaua".

15 septembrie – 90 de ani de la nașterea lui **Emil Botta** (m. 24 iul.1977), actor și poet. A activat la Teatrul Național din București și în Compania Bulandra, Teatrul Comoedia, S.C.I.T.A, 13+1. Roluri în: *Dar nu e nimic serios* de Pirandello, *Iphigenia la Delphi* de Hauptmann, *Îngerul a vestit pe Maria* de Claudel, *Strigoii* de Ibsen, *Năpasta* de Caragiale, *Othello* de Shakespeare.

15 septembrie – 50 de ani de la moartea **Ludmillei Pitoëff** (n. 25 dec. 1895), mare actriță franceză de origine gruzină, soția lui Georges Pitoeff. Trupa care le purta numele impune dramaturgi francezi noi, socotiți dificili (Anouilh, Cocteau, Claudel). Din trupă au facut parte nume de marcă în istoria teatrului: Lugné-Poë, Dullin, Antonin Artaud (partenerul Ludmillei în *Liliom* de Molnar), Michel Simon... Admirată și în România (1926), unde a venit cu *Henric al IV-lea* și *Șase personaje...* de Pirandello, *Puterea întunericului* de Tolstoi, *Sfânta Ioana* de Shaw (rolul titular constituind cel mai mare succes al său).

19 septembrie – 40 de ani de la moartea **Luciei Sturdza Bulandra** (n. 25 aug. 1873), actriță, profesoară, conducătoare de teatru. Elevă a Aristizzei Romanescu. Joacă la Naționalul bucureștean, în Compania Davila, în Compania Marioara Voiculescu (1912), devenită Voiculescu–Bulandra, și apoi Bulandra–Manolescu–Maximilian–Storin. Are succes în personaje de mare autoritate și prestanță, de o eleganță rece, distantă – gen regine, tarine, prințese –, dar și în *Ranevskaia* din *Livada de vișini* a lui Cehov – rol reluat de-a lungul carierei, *Doamna Warren* din piesa lui Shaw, și în savanta Dinescu din *Citadela sfărâmată* de Horia Lovinescu etc. După moartea soțului ei, actorul Tony Bulandra, are câteva angajamente nesigure, cu roluri puține, apoi devine directoarea Teatrului Municipal din București, care după moartea ei îi va purta numele.

OCTOMBRIE

9 octombrie – 80 de ani de la nașterea lui **Tadeusz Rozewicz**, poet, romancier și dramaturg polonez, ale cărui lucrări îmbină elemente de avangardă poloneză cu teatrul absurdului. Dintre piesele sale, de menționat: *Cartoteca* (1960) și ciclul *Martorii* (1962).

16 octombrie – 85 de ani de la moartea lui **Constantin Radovici** (n.13 febr.1876), mare actor român și conducător al mai multor trupe teatrale, regizor și autor dramatic. A jucat la Teatrele Naționale din Craiova și București, în companiile „Davila" și „Marioara Voiculescu", la Schauspielhaus (Berlin) și în numeroasele sale formațiuni proprii. Printre roluri: *Dragomir* (*Năpasta* de Caragiale), *Primarul* (*Un dușman al poporului* de Ibsen), *Samson* (în piesa omonimă de Bernstein), *Actorul* (*Azilul de noapte* de Gorki), *Manasse* (în piesa lui Ronetti-Roman), *Kean* (în drama lui Dumas).

19 octombrie – 175 de ani de la moartea lui **François-Joseph Talma** (n.15 ian.1763), apreciat actor francez. A debutat la Comedia Franceză în 1787, și în curând a declanșat reforma rostirii (în favoarea unei mai mari naturalețe) și a costumului (în favoarea acurateții istorice). După Revoluție, a condus Comedia Franceză. Mare tragedian, joacă uneori și comedie. Rămâne pe scenă până la moarte.

19 octombrie – 40 de ani de la moartea lui **Mihail Sadoveanu** (n.5 nov. 1880). Numele marelui romancier se leagă și de teatru: perioada directoratului său la Naționalul din Iași (1910–1919) este una dintre cele mai importante ale instituției respective. Autor al unor scrieri pentru scenă, între care piesa într-un act *Zile vesele după război.*

27 octombrie – 65 de ani de la moartea lui **Bogdan Amaru** (n. 6 apr. 1907), publicist și literat, a scris un roman al cărui manuscris s-a pierdut. Singura lui piesă de teatru – *Goana după fluturi* (apreciată de E. Lovinescu, G.M. Zamfirescu, Eugen Jebeleanu ș.a.) – a fost publicată și jucată postum, în anii '60.

30 octombrie – 250 de ani de la nașterea lui **Richard Sheridan** (m. 7 iul. 1816), scriitor irlandez și director de teatru, cel mai de seamă reprezentant al comediei engleze în secolul XVIII. Comedia sa de debut, *Rivalii* (1773), îl plasează în doar câteva zile de la reprezentare printre autorii cei mai celebri din Anglia. Anul următor preia conducerea faimosului Drury Lane, pe care l-a reconstruit în 1794 și de care s-a despărțit doar după incendiul devastator din 1809. Capodopera sa pote fi socotită *Școala calomniei.* Alte piese: *Critica sau repetiția unei tragedii, Pissarro* (adaptare după Kotzebue).

Daria DIMIU
Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"

INFO UNITER

(mai – octombrie)

• **SALOANE CULTURALE** – coordonator Sorana Coroamă Stanca:
– 28 mai – „Mentalități spirituale autohtone" sau „Viziuni spirituale românești";
– 25 iunie – „Demnitatea femeii";
– septembrie – „Limba română – în literatură, pe scenă și pe stradă";
– octombrie – „Discuții despre cultură" și „Arta monumentală".

• **FESTIVALUL *BUCUREȘTI 2001*** – în parteneriat cu Primăria Municipiului București (31 mai–9 iunie):

Parada teatrelor independente

Au participat:

Teatrul Inexistent, Centrul Internațional pentru Artă Contemporană, Teatrul Incomod, Compania de Teatru DAYA, Caleidoscop & Of-Of în colaborare cu Teatrul Act, Teatrul Act & Teatrul Inexistent, Teatrul Garaj, Fundația Tranzit, ARTEST, Teatrul de Stat „Csiky Gergely" Timișoara & Fundația Soros.

Târgul meșteșugarilor;

Seniorii Bucureștiului – artiștii veșnic tineri ai Capitalei;
Parcul de distracții – spectacole pentru copii.

• **GALA TÂNĂRULUI ACTOR** – în parteneriat cu **Ministerul Culturii** (22–24 august)
Tema: *Alteritate.*

• **PROGRAMUL „ITINERARII ȘI SPECTACOLE"**, desfășurat pe baza unui proiect încheiat între **UNITER** și **Asociația Națională a Caselor de Cultură ale Sindicatelor din România.** Protocolul, cu durată de 3 ani, prevede:
– promovarea valorilor culturale ale teatrului românesc;
– realizarea unor noi schimburi culturale între Sindicate și UNITER;
– revitalizarea schimburilor culturale dintre orașele din România.

A.N.C.C.S.R. se obligă la:
– stingerea drepturilor privind plata chiriei sălii de spectacole;
– stingerea drepturilor privind plata personalului de sală și de scenă necesar bunului mers al spectacolului;
– difuzarea spectacolului prin rețeaua proprie, în conlucrare cu reprezentanții UNITER;
– ajutarea promoționării spectacolului în orașul unde se susține acesta;
– asigurarea condițiilor pentru desfășurarea normală a spectacolului (curent electric, accesul în sală și evacuarea spectatorilor, etc.).

UNITER se obligă:
– să producă prin intermediul Centrului Cultural European spectacole de înaltă ținută artistică reprezentative pentru mișcarea culturală din România;
– să plătească drepturile de reprezentare a spectacolului;
– să tipărească afișele și materialele publicitare;
– să organizeze deplasările ținând cont de toate condițiile necesare legate de transport, montare, repetiții tehnice sau artistice;
– să organizeze vânzarea biletelor de intrare la spectacol;

– promoționarea spectacolelor în orașul său de reședință, utilizarea materialelor fotografice și audio-video privind imaginea sa;

– să tipărească caiete-program ale spectacolului pentru a fi difuzate contra cost.

Cel dintâi spectacol ce va fi itinerat, finanțat de UNITER, este ***Made in Romania*** și este creat de **Dan Puric**. Urmează alte ambițioase proiecte.

• **A.I.C.T. – SECȚIA ROMÂNĂ,** în colaborare cu **UNITER:**

„Creatori și critici față în față", întâlniri organizate în teatre în urma vizionării unor premiere și microstagiuni:

– Teatrul Național Timișoara;
– Teatrul „Maria Filotti" Brăila;
– Teatrul „Mihai Eminescu" Chișinău;
– Teatrul „George Bacovia" Bacău.

În proiect:

– Teatrul Național Cluj;
– Teatrul Național „Vasile Alecsandri" Iași.

• **A.I.C.T. – SECȚIA ROMÂNĂ:**

Secțiunea *Spectacole-lectură și teatru radiofonic* la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu;

Coorganizator al Festivalului Internațional de Dans, Constanța 2001.

• **I.T.I.**

– între 23–31 iulie 2001, Catedra ITI-UNESCO „Teatrul și cultura civilizațiilor", cu sediul la UNATC–București a organizat la Sinaia cea de-a treia ediție a Atelierelor Internaționale ale Școlilor de Teatru (International Theatre Schools Workshops). Au avut loc demonstrații, dezbateri cu privire la metodele de formare profesională, vizionări de spectacole pe casete video;

Centrul Cipru al Institutului Internațional de Teatru a organizat, în luna august, o amplă manifestare internațională cu tema Teatrul Antic Grec. În cadrul manifestării, cuprinzând și un festival internațional, a participat Teatrul Național „I.L.Caragiale" din București cu spectacolul ***Bacantele*** de Euripide, invitat la recomandarea Centrului Român ITI;

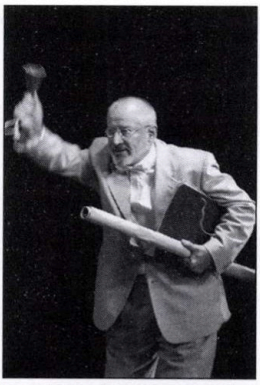
Festivalul Internațional de la Belgrad – BITEF – sărbătorește, în cadrul sesiunii sale din septembrie, 35 de ani de existență. Cu acest prilej, un CDRom cuprinde un istoric în imagini al festivalului. Șapte teatre românești, participante la festival de-a lungul celor 35 de ani, sunt prezente în acest CDRom. La ediția din septembrie participă Teatrul „Nottara" cu spectacolul ***Costumele*** realizat de Dan Puric.

• **O.I.S.T.A.T.**

În zilele de 11–14 mai 2001, a avut loc la Berlin Congresul Mondial al Organizației Internaționale a Scenografilor, Tehnicienilor și Arhitecților de Teatru – O.I.S.T.A.T. Congresul a avut o importanță deosebită, deoarece O.I.S.T.A.T. se află într-o situație dificilă, necesitând restructurări, modificări în statut și chiar schimbarea sediului. Noul președinte ales al O.I.S.T.A.T. este Maya Pekkanen din Finlanda. Centrul Național Român al O.I.S.T.A.T. a fost reprezentat de Dragoș Buhagiar, președinte interimar al Centrului și membru în Comisia de Scenografie a acestei organizații internaționale.

P.S.: Directorii de teatre sunt rugați să afișeze la aviziere acest grupaj informativ!

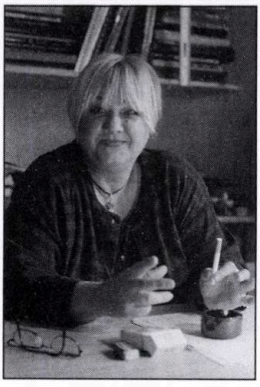
Coperta I: *Victor REBENGIUC* în „Unchiul Vania“
Foto: Florin Biolan



Coperta II: *Horaţiu MĂLĂELE* în „Unchiul Vania“
Foto: Florin Biolan

Coperta III: *Marina MIHAIL, Irina PETRESCU, Victor REBENGIUC şi Ana SICARTĂU* (cu spatele) în „Unchiul Vania“
Foto: Florin Biolan

Coperta IV: *Scenografia LIA MANŢOC*
Foto: Florin Biolan



SUMAR

1 Şi a fost *REVIZORUL...*

6 Lucian Blaga – Reflecţii asupra teatrului

12 Întâlnire cu Ariane Mnouchkine

20 *HAMLET* – 2001

32 Et in Basarabia ego...

56 Festivaluri, Gale, Sărbătoriri

90 Spectacole

128 Din lume

131 Calendar teatral

133 Info UNITER

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 8–9–10/2001
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4
Tel./Fax: 666 34 52

Redactor şef: **FLORICA ICHIM**

Board:

Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacţională:

Oana BORŞ
Delia VOICU
Irina IONESCU
Ioana ICHIM ANGHEL
Elena MARTONOS
Viorica-Rozalia MATEI

Revistă editată cu sprijinul MINISTERULUI CULTURII şi UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Florentina RĂDULESCU

Procesare imagine:
Daniel DULGHERU

Tipar:

Compania Naţională a Imprimeriilor „CORESI “ S.A. Bucureşti
ROMÂNIA

Sistemul calităţii certificat SR EN ISO 9001

1 Ovidiu Matei IANCU **Marele premiu** la Festivalul Internațional de Dans de la Constanța

2 Elena IVANCA și Sorin LEOVEANU în ***HAMLET***

Foto: Nicu Cherciu

3 Sorin LEOVEANU – *HAMLET*

Foto: Nicu Cherciu

4/5 Scenă din ***AMANȚII ÎNSÂNGERAȚI***

Foto: Mihail Cratofil

6 Marius BODOCHI și Crina MUREȘAN în ***AMANȚII ÎNSÂNGERAȚI***

Foto: Mihail Cratofil

7 Mircea Diaconu în ***OPERELE COMPLETE ALE LUI WLM ŞXPR***

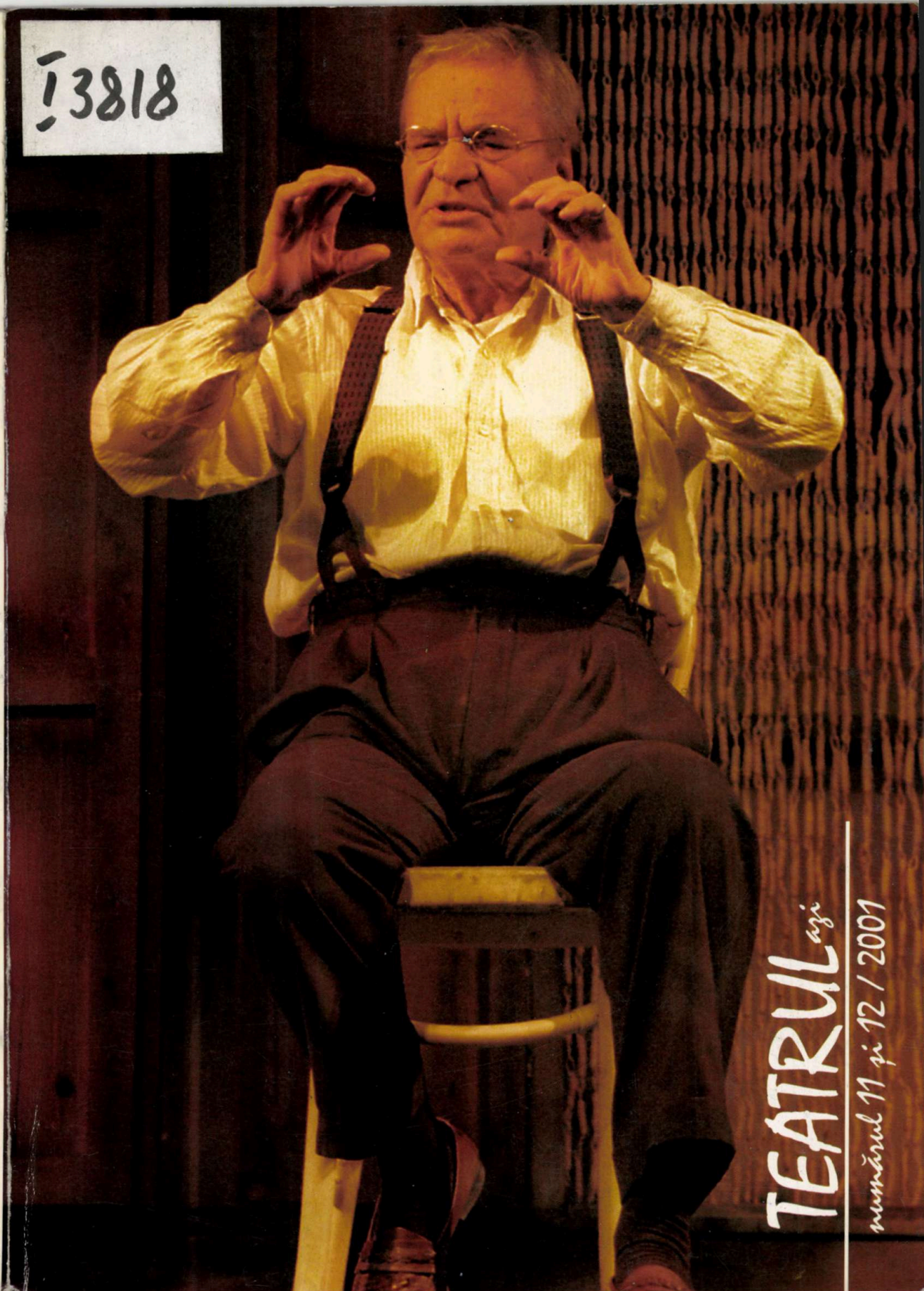
Foto: Dragoș Cristescu

8 Coca BLOOS în ***SPIONUL BALCANIC***

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676

I 3818



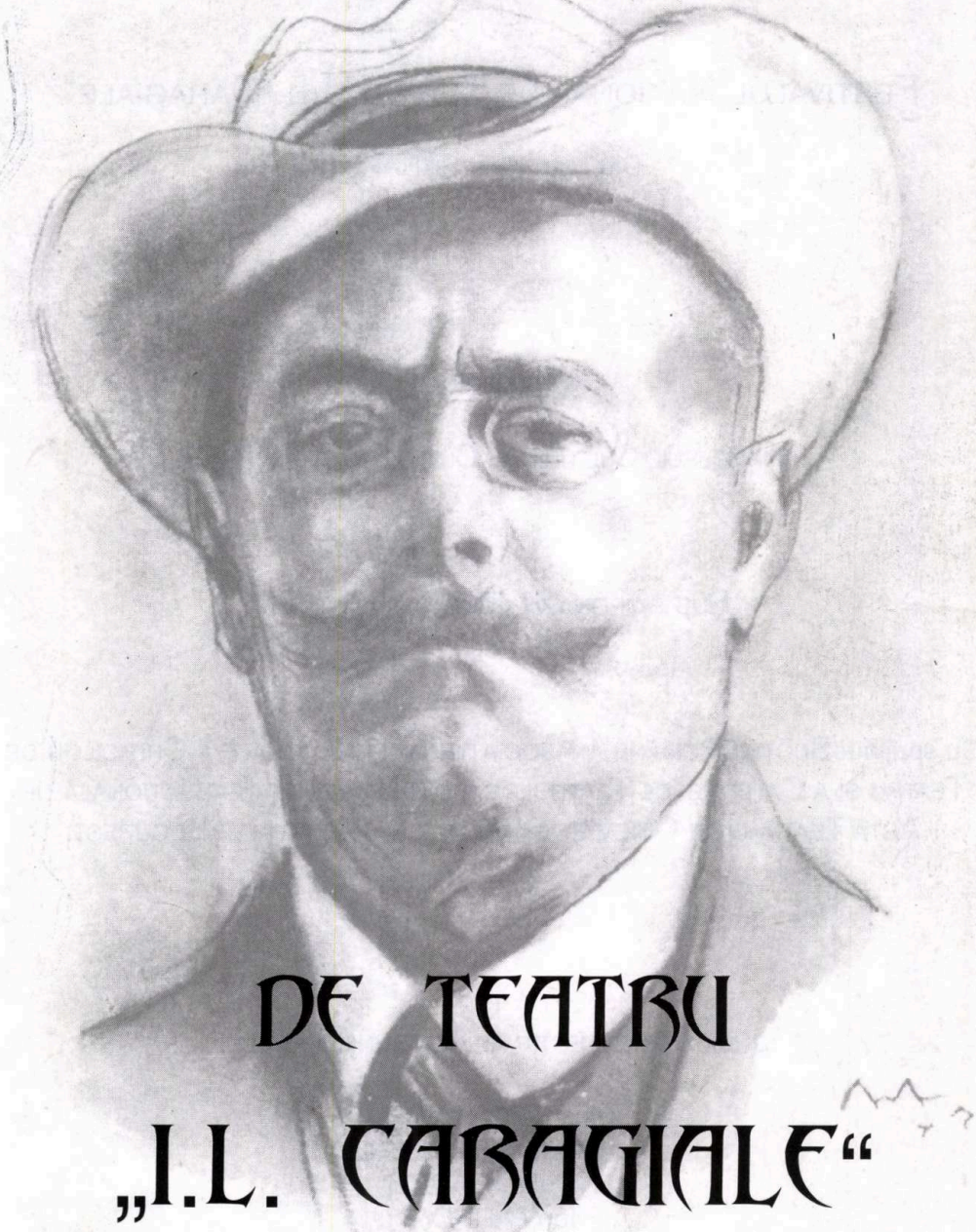
TEATRUL azi

numărul 11 și 12 / 2001

TEATRUL azi

numărul 11 și 12 / 2001

FESTIVALUL NAȚIONAL



DE TEATRU „I.L. CARAGIALE“

EDIȚIA A XI-A

24 NOIEMBRIE – 2 DECEMBRIE 2001

840.654
Biblioteca Județeană MUREȘ TÂRGU MUREȘ

FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU „I.L. CARAGIALE“

Director: Dinu SĂRARU

Organizatori:

MINISTERUL CULTURII ȘI CULTELOR ◆ UNITER

SUB PATRONAJUL PRIMULUI MINISTRU

Cu sprijinul SECȚIEI ROMÂNE A ASOCIAȚIEI INTERNAȚIONALE A CRITICILOR DE TEATRU ȘI A CATEDREI DE TEATROLOGIE DIN UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTĂ TEATRALĂ ȘI CINEMATOGRAFICĂ „I.L. CARAGIALE“ BUCUREȘTI

JURIUL DE SELECȚIE AL SECȚIUNII OFICIALE:

Alice GEORGESCU
Ludmila PATLANJOGLU
Natalia STANCU
Ion PARHON

SECȚIUNEA OFICIALĂ

Hamlet de W. Shakespeare, regia Vlad Mugur –
Teatrul Național Cluj-Napoca.

Jocul dragostei și al întâmplării de Marivaux, regia Felix Alexa –
Teatrul Național „I.L. Caragiale" București.

Amanții însângerați de Chikamatsu Monzaemon, regia Alexandru Tocilescu –
Teatrul Național „I.L. Caragiale" București.

Fecioara și Moartea de Ariel Dorfman, regia Petru Vutcărău –
Teatrul Național „V. Alecsandri" Iași.

Unchiul Vanea de A.P. Cehov, regia Yuri Kordonski –
Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra".

Spirit de Margaret Edson, regia Cătălina Buzoianu –
Teatrul Mic.

Creatorul de teatru de Thomas Bernhard, regia Alexandru Dabija –
Teatrul „Act".

Așa e (dacă vi se pare) de Luigi Pirandello, regia Vlad Mugur –
Teatrul Maghiar de Stat din Cluj.

Kasimir și Karolina de Ödön von Horvath, regia Bocsárdi László –
Teatrul „Tamási Áron", Sfântu Gheorghe.

Idiotul după F.M. Dostoievski, regia Andriy Zholdak –
Teatrul „Radu Stanca", Sibiu.

Filumena Marturano de Eduardo de Filippo, regia Felix Alexa –
Teatrul „Sică Alexandrescu", Brașov.

Călătorii cu dricul (Strategia porcului și ***Ochi de copil)*** de Raymond Cousse,
direcția de scenă Victor Ioan Frunză – Teatrul „Csíky Gergely", din Timișoara.

Fantastica și trista poveste a candidei Erendira și a nesăbuitei sale bunici după Gabriel García Márquez, regia Ion Sapdaru –
Teatrul de Stat Oradea.

Beatles... și toată lumea e a mea de Sharman Macdonald, regia Ada Lupu –
Teatrul Tineretului din Piatra Neamț.

Cu mâna pe ciocan de Miloš Nicolić, regia Teodora Herghelegiu –
Teatrul „Andrei Mureșanu", Sfântu Gheorghe.

Acasă de Ludmila Razumovskaia, regia Radu Apostol –
Teatrul „Ion Creangă", București.

Zbor deasupra unui cuib de cuci de Dale Wasserman după Ken Kessey,
regia Mihai Lungeanu – Teatrul Național „Mihai Eminescu", Chișinău.
(spectacol invitat de către organizatori).

Secțiunea Off – Independenții
Teatrul de la miezul nopții

Olga, Maşa, Irina după A.P. Cehov, regia Alexandru Vasilache –
Teatrul „Union".

Orgasm de Vlad Zografi, regia Nona Ciobanu –
Teatrul „Toaca".

Pușca de vânătoare după Yasushi Inoue, regia Liana Ceterchi –
Teatrul „Act".

Un cadou special după Ellie Wiesel regia Liana Ceterchi –
Teatrul „Luni".

Zi că-i bine de Wil Calhoun, regia Florin Piersic jr. –
Teatrul „Luni".

Made in Romania un spectacol de Dan Puric –
Centrul Cultural European.

Steps un spectacol de Horațiu Mihaiu –
Teatrul „Underground" Târgu-Mureș.

No Mom's land după Samuel Beckett, regia Radu Afrim –
Teatrul „Luni" în colaborare cu Teatrul „Act".

Creatori și critici față în față
Discuții organizate de Secția Română a A.I.C.T.

Semnătura: Vlad Mugur. (în colaborare cu *Adevărul literar și artistic*)
Moderatori: Florica ICHIM și Doina MODOLA

Cine are nevoie de poveste? (în colaborare cu revista *Scena*)
Moderatori: Dumitru SOLOMON și Cristina MODREANU

Poate... Gellu Naum. (în colaborare cu revista *Teatrul azi*)
Moderatori: Mircea GHIȚULESCU și Ion COCORA

„Junǎ sunt, de nimeni nu depand." – Companii Independente.
(în colaborare cu *Observatorul Cultural*)
Moderatori: Ludmila PATLANJOGLU și Doru MAREȘ

Moderatorii discuțiilor despre spectacole:

Alice GEORGESCU, Natalia STANCU, Marina CONSTANTINESCU,
Doina PAPP, Marinela ȚEPUȘ, Carmen STANCIU, Oana BORȘ,
Dumitru CHIRILĂ, Ion PARHON, Mircea MORARIU,
Sebastian Vlad POPA, Octavian SAIU, Marius ZARAFESCU.

Melania URSU și Sorin LEOVEANU în ***Hamlet*** de Shakespeare

Kasimir și Karolina de Ödön von Horvath

Ioana GAJDO și
SZAKÁCS László
în
Cu mâna pe ciocan
de Miloš Nicolić

Foto: PACO

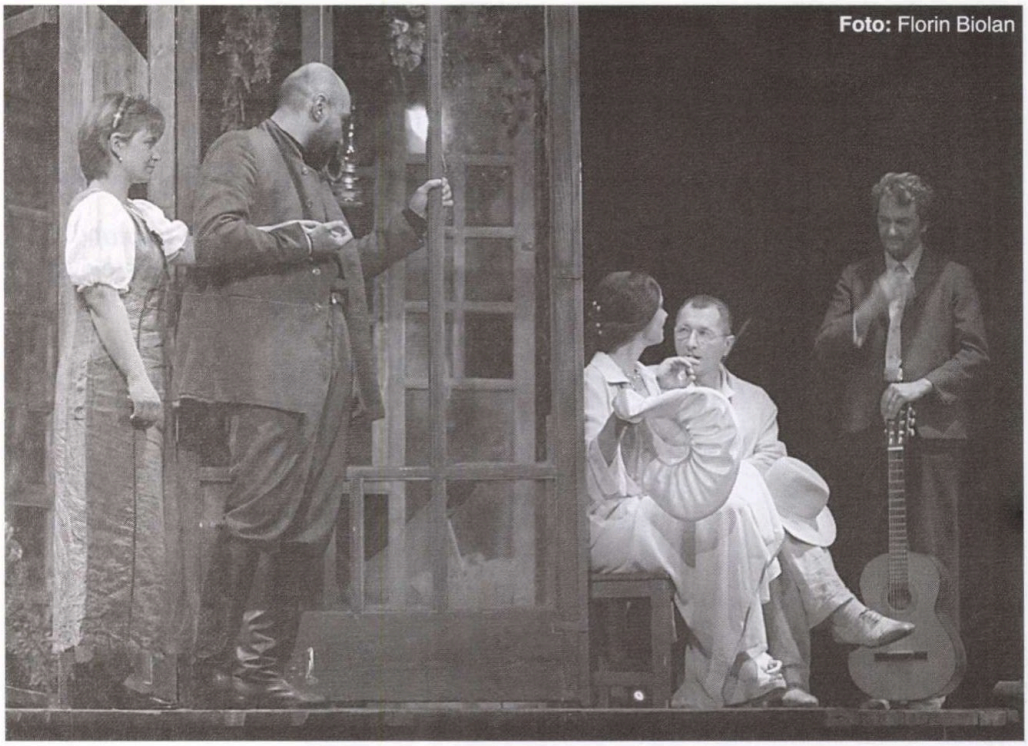
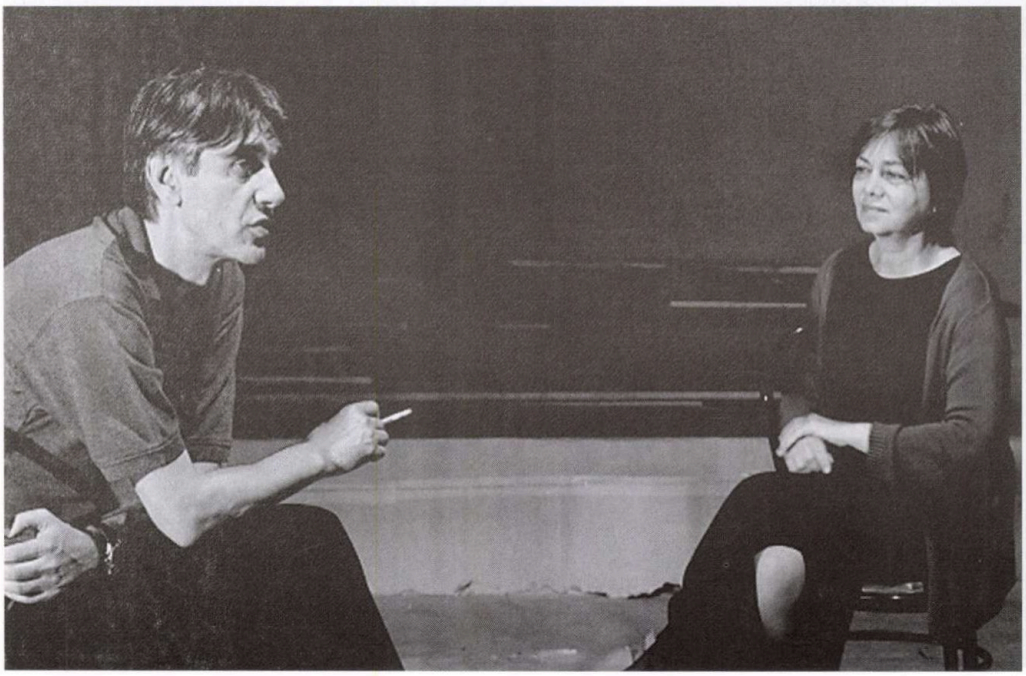


Foto: Florin Biolan

Scenă din spectacolul ***Unchiul Vanea*** de A.P. Cehov

Marcel IUREȘ și Valeria SECIU în ***Creatorul de teatru*** de Thomas Bernhard



Constantin
CHIRIAC
și
Diana
VĂCARU-LAZĂR
în
Idiotul
după Dostoievski

Scenă din
Zbor deasupra unui cuib de cuci
de Wasserman

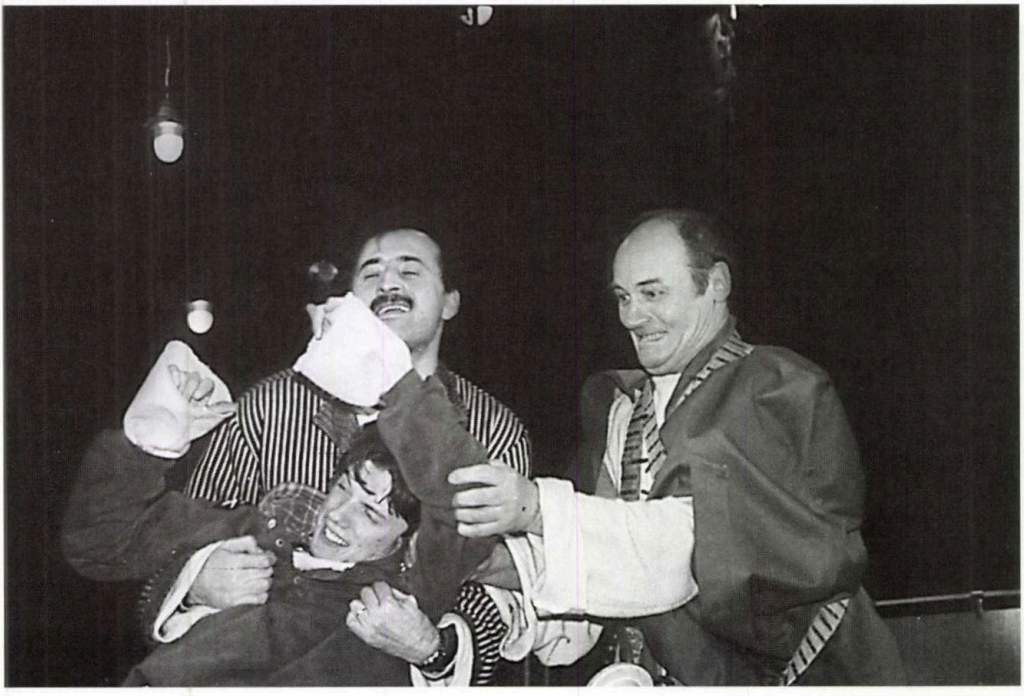


Foto: Florin Biolan

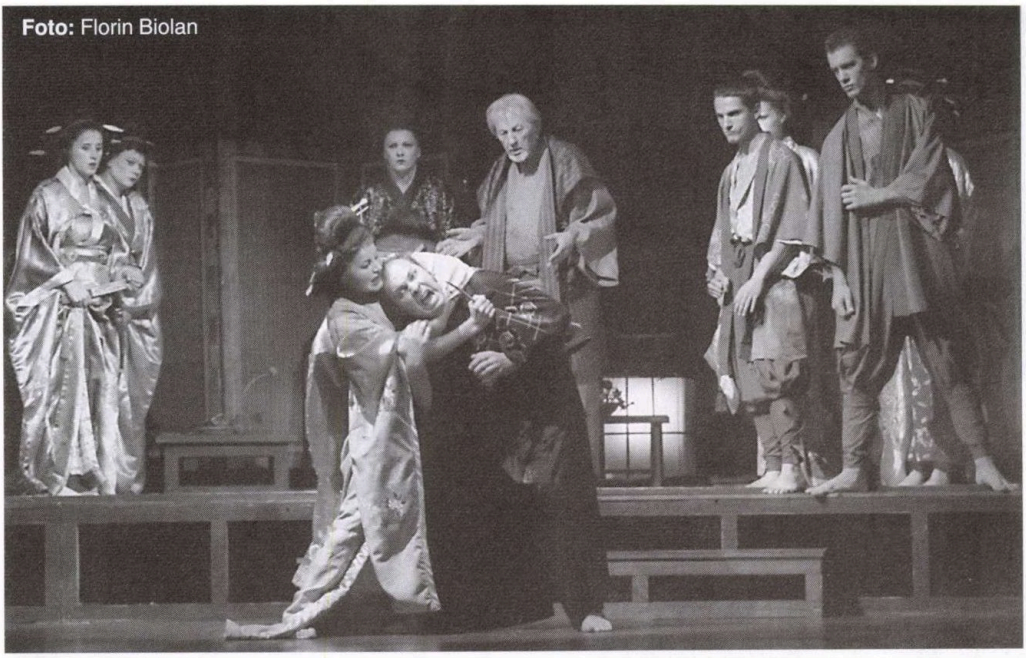
Așa e (dacă vi se pare) de Luigi Pirandello – în prim plan Magda MUGUR

Costache BABII și Virginia ITTA-MARCU în ***Filumena Marturano*** de Eduardo de Filippo

Foto: Florin Biolan

Balázs Attila în ***Călătorii cu dricul*** de Raymond Cousse

Fantastica și trista poveste a candidei Erendira și a nesăbuitei sale bunici după Gabriel García Márquez



Scenă din spectacolul ***Amanții însângerați*** de Chikmatsu Monzaemon

Mihai CĂLIN și Monica DAVIDESCU în ***Jocul dragostei și al întâmplării*** de Marivaux

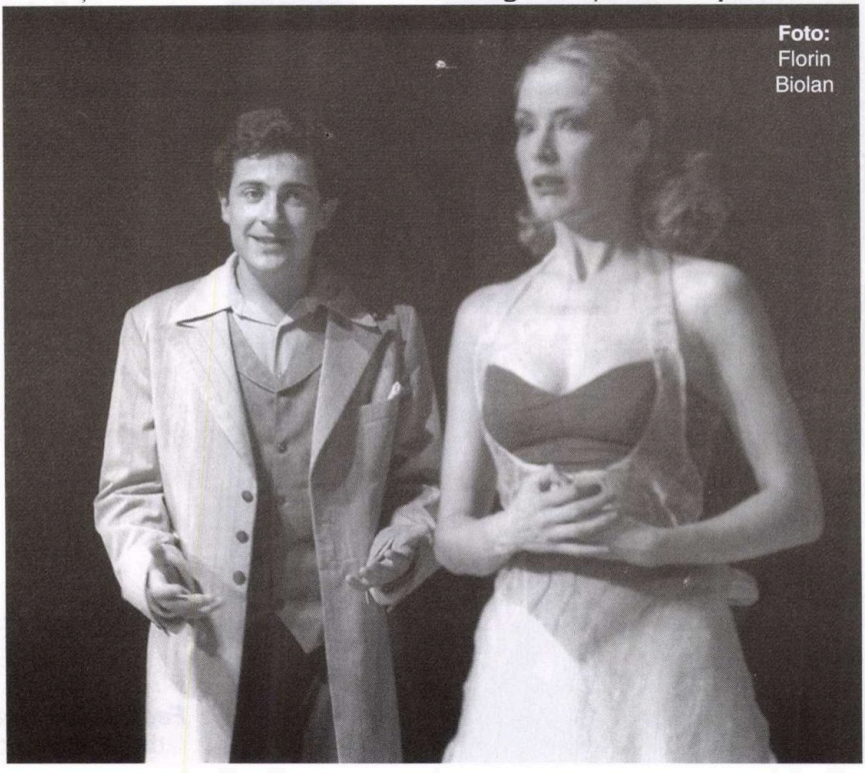
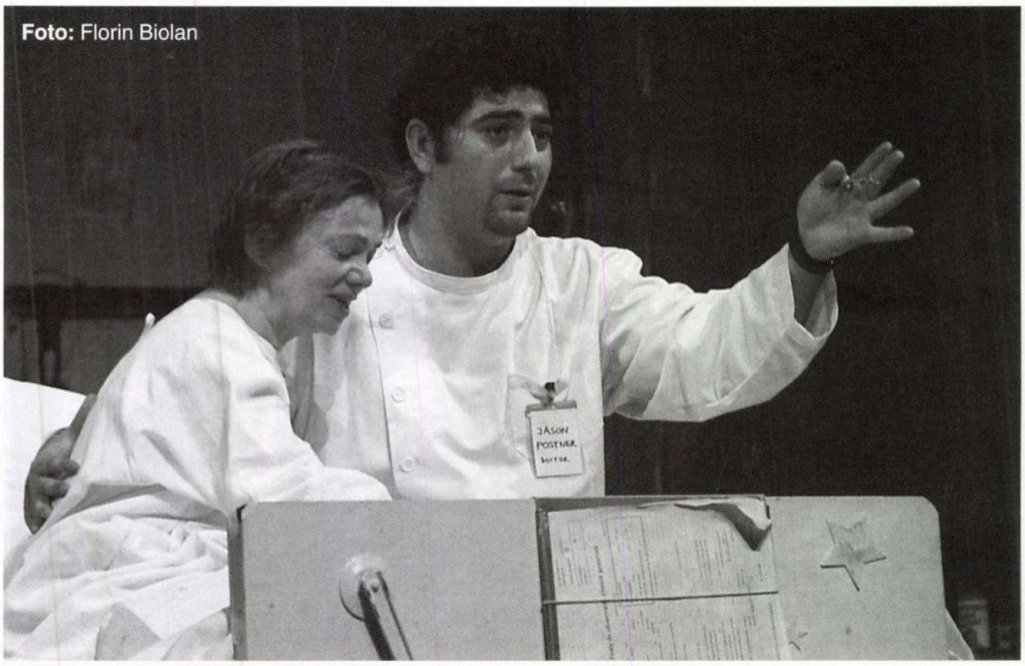
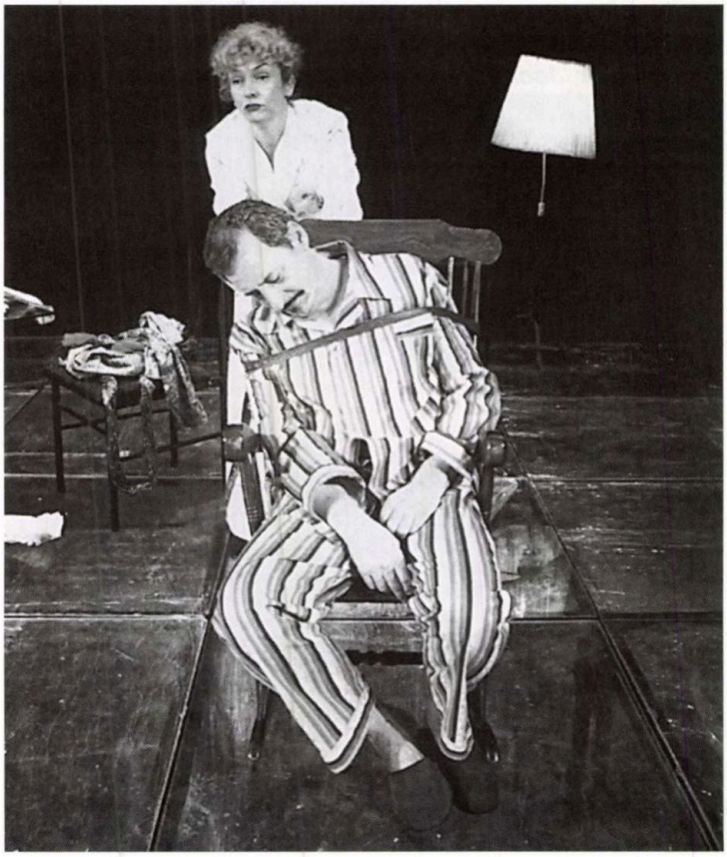


Foto: Florin Biolan



Valeria SECIU și
Ovidiu NICULESCU
în ***Spirit***
de Margaret Edson



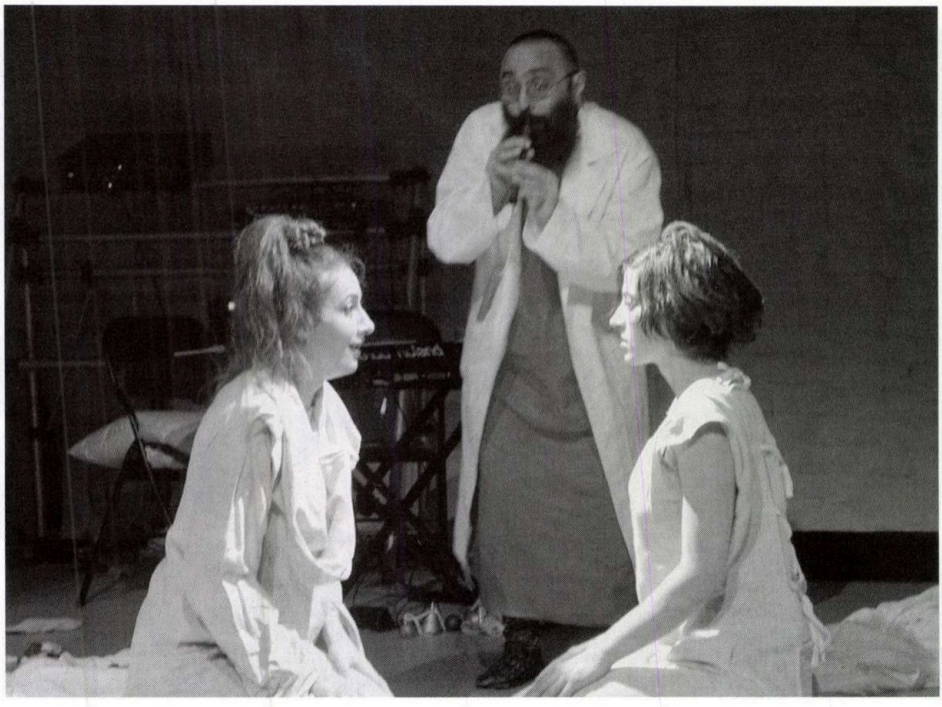
Tatiana IONESI și
Florin MIRCEA
în
Fecioara și Moartea
de Ariel Dorfman

Scenă din spectacolul ***Beatles... și toată lumea era a mea*** de Sherman Macdonald

Scenă din spectacolul ***Acasă*** după Ludmila Razumovskaia

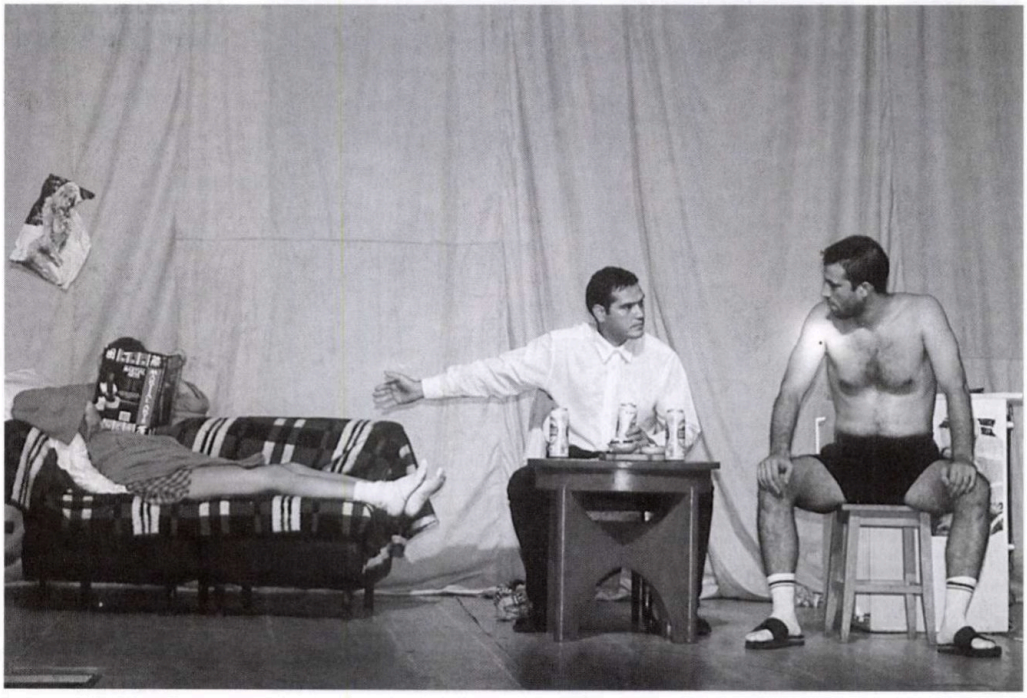
Rodica NEGREA, Simona MIHĂESCU și Irina MOVILĂ în ***Pușca de vânătoare*** de Yasushi Inoue

Liliana PANĂ, Harry TAVITIAN și Laurenția BARBU în ***Orgasm*** de Vlad Zografi



Scenă din ***Made in Romania,*** un spectacol de Dan Puric

Scenă din spectacolul ***Zi că-i bine*** de Wil Calhoun



Rudy ROSENFELD
și
Roxana GUTTMAN
în
Un cadou special
după Ellie Wiesel

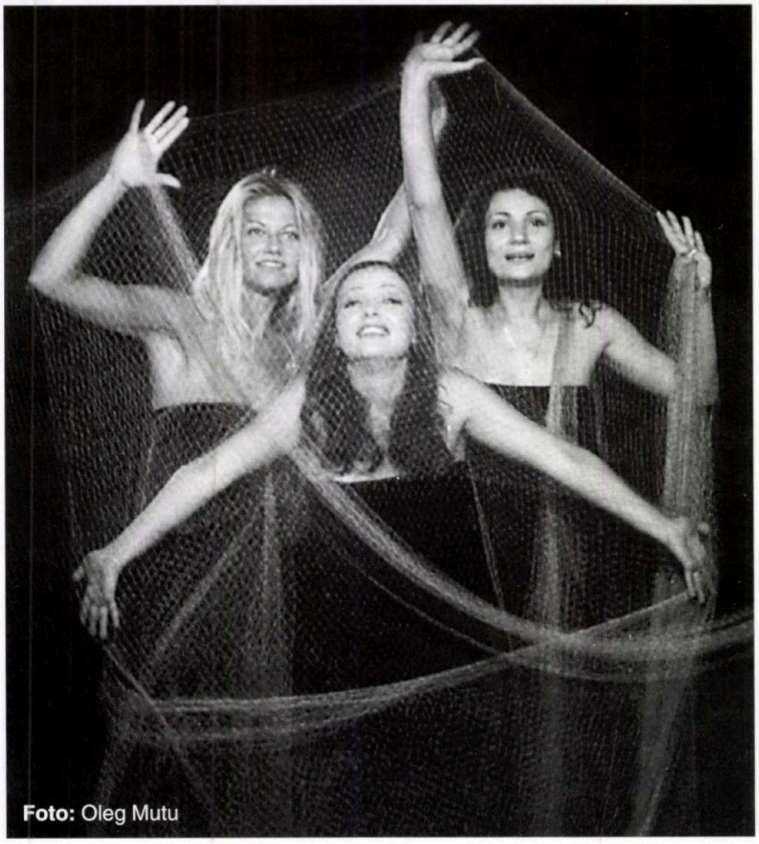


Foto: Oleg Mutu

Profira SERAFIM,
Nicoleta RUSU și
Silvia LUCA în
Olga, Maşa, Irina
după Cehov

Nicu MIHOC și Ada MILEA
în ***No Mom's Land***
după Samuel Beckett

Scenă din ***Steps,*** un
spectacol de Horațiu Mihaiu

UNDERGREENACT
Festival Independent
– ediția a 2-a –
Organizatori: Teatrul „Luni" și Teatrul „Act"

Alexanderplatz, un spectacol de Olga Barabas – Teatrul „Underground", Târgu Mureș.

WWW.NONSTOP.RO., un spectacol de Alina Nelega – Teatrul „Underground", Târgu Mureș.

Dies irae de Zanina Mircevska, regia Aleksander Ivanovski – Teatrul „Underground", Târgu Mureș.

Ben și Gloria adaptare după Murray Schisgal, regia Cătălin Naum – Teatrul „Luni", București.

Zaruri și cărți de Tommy McWeeney, regia Florin Piersic Jr. – Teatrul „Luni", București.

Balaurul, un spectacol de Ovidiu Niculescu – Teatrul „Luni", București.

Chantan au lait, un spectacol de Maia Morgenstern și Dorina Crișan Rusu – Teatrul „Luni", București.

Alcool...Amar...Amor..., un spectacol de Florin Fieroiu – Teatrul „Luni", București.

Silicon Valley de Saviana Stănescu, regia Aristița Albacan – Teatrul „Luni", București.

Cum se face de Roberto Mazzuco, regia Teodora Herghelegiu – Teatrul „Act" & Teatrul „Inexistent", București.

Îngerul electric de Radu Macrinici, regia Radu Afrim – Teatrul „Act" în colaborare cu Teatrul „Luni", București.

MM de Ștefan Caraman, regia István K. Szábo – Studioul Arcuș, Sf. Gheorghe.

Declarație de Tudor Mușatescu, one-man-show cu Elena Ivanca.

Defunctu'/Le defunt de René Obaldia, un spectacol bilingv în regia lui Alexandru Boureanu – TIN-ART, Craiova.

OMAGIU – VLAD MUGUR

● Teatrul Național de Televiziune în colaborare cu Teatrul Național din Craiova prezintă luni 26 noiembrie – spectacolul lui Vlad Mugur ***Așa e (dacă vi se pare),*** înregistrare realizată sub îndrumarea regizorului. Decoruri: Helmut Stürmer; costume: Lia Manțoc; măști: Iloná Járo Varga; regia TV: Constantin Dicu; director imagine: Aurel Pițigoi; redactori: Daniela Branca și Ion Parhon.

● Vlad Mugur în dialog cu Eugenia Vodă la emisiunea *Profesioniștii* (TVR Internațional – marți, 27 noiembrie; ora 19,30).

George BANU

Zidul crăpat al limbilor

„Limba ca singură patrie" e subtitlul unei cărți recente, consacrată avatarurilor unei familii sefarde din Cuenca, oraș din Castilia, în Spania, de unde Inchiziția o alungase în 1492. În toată această pribegie, limba, singura patrie interioară! Exilat din România, în momentul reîntoarcerii, după douăzeci de ani, la un chioșc de ziare, vorbind cu vânzătoarea, am resimțit apartenența la o identitate primă, identitate confirmată de mânuirea limbii. La Paris, în ciuda amenințărilor fascismului și a primejdiilor pe care le face să planeze asupra teatrului, Grundgens – actorul devenit la Klaus Mann protagonist al romanului său, *Mephisto* – își mărturisește neputința de a părăsi Germania, incapabil de a se împlini în afara limbii sale, patrie a actorului, dincolo de granițele căreia acesta nu poate supraviețui. Fie că e vorba despre noi înșine, ori despre arta noastră, legătura cu o limbă oferă, trebuie să recunoaștem, o siguranță identitară. Și, admițând tot ceea ce faptul acesta implică drept restricție, nu trebuie, totuși, omisă importanța unei astfel de temelii. Teatrul poate încerca să o biruie, să o domine, dar nicidecum s-o ignore.

Convingerea lui Lacan potrivit căreia subconștientul este organizat după structurile limbii merită reamintită, oricât de contestată ar fi. Ea explică, dincolo de orice discurs psihanalitic, greutățile întâmpinate de atâția scriitori în exil, incapabili să-și elaboreze opera altfel decât în limba lor de origine – limbă a subconștientului. Cei care, asemenea lui Joyce, Nabokov sau Cioran, au renunțat la ea în mod deliberat, își justifică hotărârea angajând o luptă necruțătoare cu limba adoptivă. Luptă necesară, asimilată cu eliberarea de povara originilor. Beckett s-a desprins în teatru de engleză pentru a scrie, nestânjenit, în franceză, eliberat de strânsoarea maternă. El își schimba graiul, fără a părăsi *Limba*. A trudit, astfel, la ridicarea marelui teatru al limbii, testament fundamental al secolului care tocmai s-a încheiat.

„A pune în scenă înseamnă a traduce", spunea Antoine Vitez, care practica acest dublu exercițiu, împărtășind astfel în chip profund credința lui Brunetière că „limba este un teatru unde cuvintele sunt actorii". Dacă există o similitudine între traducerea scenică a unui text și traducerea propriu-zisă, trebuie să recunoaștem că dificultatea se dublează când un regizor lucrează într-o limbă care nu este a lui. Atunci, nu numai că totul trece prin medierea cuiva, dar, mai mult încă, el e văduvit de relația profundă, senzuală și muzicală, atât cu vocabularul cât și cu sintaxa. De aceea, nu există *a priori* o îndrumare perfectă a actorilor într-o altă limbă decât cea proprie. Regizorul pare a fi, în acest caz, un dublu al scriitorului – ca și acesta, lipsit de uneltele sale: cuvintele, actori ai limbii, îi scapă. Și totuși, și aici poate fi invocat un contraexemplu: tocmai pentru

că nu a rămas prizonierul tradiției alexandrinului clasic, Klaus Mikael Grüber a știut să-l facă să sune, mai bine ca oricine, montând *Bérénice* la Comedia Franceză. Dincolo de cuvinte, există un anumit spirit al muzicii lui Racine, muzică nouă, pentru prima oară auzită, pe care el a reușit să îl capteze. Ca un alt Beckett, traversa zidul limbii, fără a-l dărâma.

Teatrul a cedat deja chemării sirenelor care îl îmbiau pe Ulise să nu se mai întoarcă în Itaca. Pe la mijlocul anilor '60, el răspundea imprecațiilor lui Artaud, care cerea nu „să se suprime cuvântul, ci să i se schimbe destinația". Limba se face țăndări sub impulsul lui Grotowski sau al *Living*-ului, pentru a descătușa energiile unui corp eliberat, preocupat de depășirea diferențelor, în folosul accesului la esență, cu tot ceea ce ea presupune ca unitate. Cuvântul se convertește în stimul și, din limbă, nu mai supraviețuiesc decât ruinele. Fragmente răzlețe, crâmpeie și strigăte, chemări sau murmure, un fel de comunicare prelingvistică. La ora revoltei, limba părea o citadelă asediată care, în cele din urmă, se preda. Brook, propunând experimentul cel mai radical, înălța la Persepolis monumentul limbii primare, unice și exemplare, *Orghast*. Voia, ca să folosim o metaforă, să ajungă la zidul sunetului. Sunet inițial, sunet al originilor, sunet nediferențiat. Sunet care, dincolo de pluralitatea limbilor, permitea resuscitarea *Limbii*. *Orghast* este versiunea teatrală, eșuată, lângă mormintele regilor Artaxerxe, a unei utopii. *Orghast* al lui Brook e pentru auz ceea ce *Le regard du sourd* al lui Wilson e pentru vedere.

Sub imperiul voluntarismului din anii '60–'70, regizori ce-și consolidau puterea cu sprijinul a ceea ce s-a numit „les maîtres à penser" și al sistemelor lor au practicat operații deosebit de agresive asupra textelor: tăieturi, montaje, asamblări. Acest lucru a avut consecințe nefaste în planul limbii, care nu putea ieși decât deteriorată din astfel de mânuiri. Mai târziu, când a început declinul optimismului istoric, teatrul și principalii săi artizani s-au întors la text și la limbă. Mișcarea a luat chiar sensul unei adevărate restaurări, căci demolatorilor de ieri le urmau integraliștii de azi: nici un cuvânt sacrificat, nici o virgulă înlăturată. Teatrul devenea, așadar, spre a relua o expresie a lui Vitez, „conservatorul limbii". Trebuia să o facă auzită, lucru ce explică, fără îndoială, cel puțin în Franța, revenirea lui Claudel, autor-fetiș. Dacă în '68 se putea citi, pe zidurile Sorbonei, „Jos Claudel!", douăzeci de ani mai târziu toți se extaziau în fața lui. Limba nu are nimic revoluționar, ea este, măcar în această accepțiune, mai degrabă conservatoare. Revenirea lui Claudel corespunde refluxului mișcării rebele. Și, încă o dată, un contraexemplu de marcă: Pasolini, nesățiosul revoltat, a practicat un teatru al limbii în care Stanislas Nordey va ști să descopere, în Franța, la începutul anilor '90, puteri incantatorii. Așa se face că, ascultând, pentru prima dată, aceste texte, tratate ca piese ale unui gigantic oratoriu al timpurilor moderne, regăseam virtuțile polemice ale limbii, care răsuna ca un strigăt articulat. De la Claudel la Pasolini, am fost martorii unei reconcilieri cu limba. Ambiguitatea sa nu va înceta să pună semne de întrebare.

Tot în Franța, Valère Novarina interesează ca răzvrătit al limbii. Teatrul său se hrănește din raporturile agresive pe care le întreține cu o limbă moștenită, pe

care dorește să o convertească în limbă nedomesticită. Grație acestei experiențe unice, putem întrezări legătura dintre limba care rezistă și inserția unor agenți perturbatori, nesupuși, instigatori la dezordine. Prin operațiile violente la care Novarina supune limba, el formulează legătura concretă, brută, pe care o are cu aceasta. Nici comemorativ, nici arheolog, fără a fi, totuși, dezinteresat de ea, Novarina este pentru limbă ceea ce Dubuffet este pentru pictură. Amândoi întreține o relație primitivă cu un domeniu considerat ca deplin stăpânit.

Să revenim la metafora Zidului. Ea ne trimite, în mod obligatoriu, la celălalt Zid, căzut acum un deceniu sub tăvălugul istoriei. Zidul Berlinului, cu toate conotațiile izolaționiste pe care le-a generat. Dar zidul acela se afla într-o stare de conservare perfectă și a fost nevoie de o nemaiîntâlnită răsturnare a forțelor politice existente pentru a se prăbuși. Oare așa-numitul Zid al limbilor e într-o stare la fel de bună? Nimic mai incert. Se observă, la orizont, o acțiune de degradare generalizată, victoria oralului asupra scrisului pare să se impună, iar limbile, în ansamblul lor, eșuează, mai mult sau mai puțin, pe malurile unui „broken English" planetar. Zidul nu mai are nimic sigur și, din ce în ce mai șubrezit, este crăpat, gata să se prăbușească. Însă, datorită fragilității sale, nu poate decât să seducă. Cere protecție. Trebuie, oare, ca teatrul să adopte mișcarea generală și să contribuie la demolarea lui, ori, mai degrabă, să tempereze astfel de tendințe? Aceasta-i întrebarea. A fi sau a nu fi.

Zidul fisurat trimite la poetica ruinei. Ruina fascinează. A trata limba ca pe o ruină e o întreprindere deosebit de fecundă. Teatrul nu poate rupe, fără mari riscuri, relația sa cu trecutul, iar limba îi oferă girul indispensabil. Căci, trebuie să o spunem, dacă metafora Zidului trimite, pe de o parte, la izolaționism, pe de altă parte, ea evocă spațiile miniaturale, galeriile împrejmuitoare ale mănăstirilor, grădinile de zarzavat, parcurile, unde tocmai delimitarea clară a granițelor e o garanție că locul e perfect întreținut. Zidul limbii permite atunci reîntoarcerea spre sine ca ultimă virtute în ceasul globalizării. Un mod de a se regăsi și de a-și preciza identitatea, chiar cu prețul unui deficit de exploatare negustorească. Limba se constituie ca nod de rezistență. Ea ne întărește în convingerea potrivit căreia teatrul se leagă mai degrabă de comportamentele a ceea ce numim *minorități active*, minorități care, cel mai adesea, se recunosc prin alegerea cercurilor sociale și prin opțiunea lingvistică. A apăra o limbă înseamnă totodată și a afirma o existență.

Barthes spunea: „nu toate limbajele rezistă la fel". Iar limba, acest limbaj, interesează, de asemenea, prin modul ei de a rezista. Să o demolezi nu ar fi decât un simptom de supunere față de contingent; să încerci să-i ocrotești puritatea – un alt simptom, de această dată de inadaptare. Să echilibrezi persistența și amenințarea proprie oricărui zid fisurat, iată unica șansă de a asimila mutațiile lumii, fără a deveni, prin aceasta, supușii lor docili. În fond, zidul limbii evocă slăbirea puterii stăpânilor din *Livada de vișini*. Ei nu mai dețin pârghiile puterii, însă, cu toate acestea, sunt respectați. Au pierdut, dar nu s-au predat.

„A sparge bariera limbilor" poate însemna, de asemenea, încercarea de a trece peste zid, fără a-l distruge totuși. El rămâne acolo, amenințat, fisurat, neliniștit pentru supraviețuirea sa, în timp ce noi ascultăm, în obscuritatea unei săli, monoloagele lui Edith Clever care istorisește *Penthesileea,* ale lui Jutta Lampe sau Isabelle Huppert care deapănă povestea lui *Orlando* de Virginia Woolf în versiunea lui Wilson, al lui Robert Lepage care joacă textul lui Cocteau, *Les aiguilles et l'opium.* Atunci, dincolo de cuvinte, curge fluviul limbii și, uimiți, îi înregistrăm înaintarea. *De la musique avant toute chose...* cum îi plăcea lui Verlaine să spună.

În unele spectacole ale lui Brook, actorii, veniți de pretutindeni, și-au putut regăsi limba și au putut atunci să joace cu o neașteptată intensitate. De fiecare dată când alianța dintre actor și limba lui s-a produs, șocul a fost surprinzător. În această echipă eteroclită, internațională, angajată în căutarea depășirii îngrădirilor naționale, joncțiunea dintre actor și zestrea sa lingvistică a prilejuit reușite tulburătoare. Ceea ce ne îndeamnă să reflectăm asupra urmărilor dezrădăcinării și asupra resurselor secrete ale reîntâlnirii cu propria limbă. Omului primar în expresia sa globală, căutat de Brook, îi urmează, punctual, omul primar în versiunea sa locală și culturală. Și aceasta, datorită reconcilierii cu limba. Astfel încât, fără nici o mutilare, teatrul izbutește, măcar o dată, să atingă plenitudinea actului, sinonimă cu complexitatea ființei umane.

Există, desigur, mari reușite în tentativa de depășire a „zidului limbilor", dar aceasta nu implică o practică comună, generalizată, care poate da naștere doar iluziilor unui teatru-dans, prizonier al resurselor corpului în versiunea sa cea mai directă. Cuvintele nu mai sunt necesare, dar emoțiile devin, mai mult ca oricând, efemere. Teatrul, ca practică a clipei exacerbate. Teatru fără frontiere, teatru fără identitate – iată pericolul ce pândește asemenea practici. Ca să poată fi evitat, e nevoie de geniul lui Kantor, Wilson sau Pina Bausch. Teatrul care, cu adevărat, spulberă zidul limbilor, implică o artă excepțională, unică, exemplară.

Ca o concluzie, putem evoca parabola pantomimei și a teatrului din *Hamlet.* Așa cum se știe, actorii prezintă în fața lui Claudius, care nu reacționează defel, scenariul mut al crimei săvârșite și, doar la apariția cuvintelor, regele uzurpator se denunță în sfârșit. Teatrul, pentru a acționa, și nu doar pentru a fi exportat, va avea întotdeauna nevoie de cuvinte, deci, inevitabil, de limbă. Zidul limbilor nu poate fi distrus, ci trebuie integrat. Teatrul atinge culmile când, fără a abandona zidul, izbutește să treacă dincolo de el. Atunci ne regăsim strânși laolaltă nu în jurul unui corp mut, ci în jurul unor actori convingători, a căror gândire o urmărim și ale căror emoții le trăim. Limba permite teatrului să se afirme ca experiență a completitudinii. Dublu al vieții.

(Text prezentat în cadrul *Congresului Mondial al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru* – Montréal, mai 2001)

Traducerea din franceză: Delia VOICU

FESTIVALURI, GALE, SĂRBĂTORIRI

Claudia LIPAN

GALA TÂNĂRULUI ACTOR

MANGALIA 21–25 august 2001

Însemnări din toate zilele, însemnări din toate nopțile

Prima zi. După o întârziere de câteva ore, ajung cu trenul în Mangalia. Exact la timp. Organizatorii sunt la cină. Cu puțin noroc sunt cazată destul de repede la Hotel Astra. Un liniștit refugiu lângă plajă. Mapa Galei. Înainte de a trage cu ochiul la program, am timp să mă familiarizez cu informații utile din partea *staff-ului*: „Plaja vă așteaptă cu nerăbdare, în funcție de timpul liber. Soarele vă va bronza cu grijă (atenție, folosiți cremă protectoare). Apa mării vă va răcori cu plăcere".

A doua zi. Plouă ca-n filmul lui Gene Kelly. Prilej pentru a intra în vorbă cu două colege de la *Scena*. De a-i zări pe Dorina Lazăr și Mircea Diaconu. De a afla că ambii concurenți care câștigă Secțiunea individual vor merge la Festivalul de Teatru de la Avignon. De a realiza că masa de seară ar putea fi una fictivă, având în vedere faptul că se va suprapune cu probele de concurs.

Deschiderea Galei Tânărului Actor este oficiată de amfitrionul Cornel Todea într-un ritm destul de rapid, spre satisfacția sălii pline și a juriului din care fac parte criticul de teatru Cristina Modreanu, regizorul Tudor Mărăscu, actorii

Amfitrionii: Cornel TODEA și Aura CORBEANU

Emilia Popescu și Ștefan Iordache. În acest an, la secțiunea individual s-a introdus o probă obligatorie: *Moșii (Tablă de materii)* de I.L. Caragiale. Textul propus de juriu este unul dintre cele mai dificile ale autorului. „Autor care ne-a inventat pe toți", ar spune Doru Mareș.

Magdalena Ofelia Popii, promoția 2001, Universitatea „Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca: deschide concursul cu un fragment din *Capricii* de Olga Delia Mateescu. Se încălzește ușor, dar pare a avea un singur registru de joc, de aici, pe alocuri, o evoluție liniară. Excepție sunt momentele de cabaret propuse din care izvorăște (cu timiditate, e drept) un umor ce putea fi fructificat. Spre uimirea spectatorilor și a concurentei, firește, este descalificată pentru depășirea cu două minute a timpului de joc. Cornel Todea explică indulgența pe care de ceva vreme juriul o tot acordă participanților în ceea ce privește limita de timp. Ei bine, anul acesta nu se va mai întâmpla așa ceva!...Totuși s-a întâmplat! Toți concurenții au mai avut ceva de spus după un sfert de oră.

Clara Flores, promoția 1999, Universitatea Ecologică București: este nonșalantă, dar cinstită în rolul femeii de 4...38 de ani din *Silicon Valley* de Saviana Stănescu. Condiția fizică (bine antrenată de Miriam Răducanu) se apropie de cea a unei gimnaste; este plină de umor, deși expresivitatea ei sugerează mai degrabă nemulțumirea. Este clar faptul că textul a fost lucrat îndelung, ceea ce o avantajează. *Moșii* Clarei Flores sunt pregătiți cu seriozitate, antrenament corporal, o mimică excelentă, treceri reușite de la o stare de spirit la alta. Subtilitatea textului, înțeleasă foarte bine de actrița Teatrului Tineretului din Piatra-Neamț. Este posibil astfel să adauge un nou premiu celui de la Secțiunea grup de la Costinești din 1999.

Mihai Arsene, promoția 2001, Universitatea din Craiova: se prezintă cu un fragment din *Lecția* lui Ionescu. Reușește treptat să atragă publicul de partea lui, să-l stârnească printr-un moment foarte bun de improvizație în clipa când sună un telefon mobil, să rămână în memoria celor din juriu amenințați cu un cuțit din recuzită. Textul lui Caragiale începe bine, dar se uită pe parcurs. Dovedind încă o dată aceeași prezență de spirit, Arsene se salvează și este salvat tot prin/și de public. Implicându-l în joc îl face să comunice cu ușurință, să-i șoptească, într-un fel, continuarea, să fie un partener nebănuit de important. Iese onorabil din scenă.

Cristina Șerbu, promoția 1999, UATC București: colajul de texte după Ana Blandiana, Shakespeare, Caragiale și Titus Popovici creează o inopinată stare de amețeală. Nu e din cauza căldurii excesive din sală, ci a confruntării cu personaje distincte. Legătura dintre ele ar putea fi înțeleasă ca o tehnică a teatrului în teatru, dar rămâne un simplu exercițiu de clasă unde studenții își antrenează evoluția pe texte de care își aduc aminte. Nici la Caragiale situația nu se schimbă. Este o probă pe care nu și-o asumă, iar plecarea bruscă din scenă seamănă, mai degrabă, cu o renunțare.

Luiza Mălășincă, promoția 2001, Universitatea de Arte „George Enescu" Iași: personajul *Rada*, apărut din scriitura lui Radu Boureanu, Țudor Dumitru Savu, Shakespeare și Joaquim Pasos, este mai puțin înzestrat de partitură. Trecerile prin frământările ei sunt bine încadrate de lumina scenică și chiar de evoluția candidatei. Un risc însă al tinerilor actori este disproporția între cantitatea de text și sugestia interpretării. Este momentul și spațiul propice plictiselii. Proba a doua nu aduce o îmbunătățire. În timp ce toată lumea aproape începe să vorbească în sală de nevoia unei pauze, Luiza Mălășincă încearcă să convingă, atât cât poate, că *Tabla de materii* poate fi un inventar făcut de un funcționar atins de o răceală zdravănă.

Secțiunea grup se deschide cu **Marius Rizea** și **Cristian Crețu** în *Conu' Leonida față cu reacțiunea* de I.L.Caragiale. Un început excelent pe o muzică bine aleasă, care întrerupe din când în când evoluția celor doi, provocând ropotele de aplauze și buna dispoziție a sălii. Dacă ironia fină a textului ar fi fost mult mai bine stăpânită, dacă fiorul dramatic al temerii lui Leonida sau ascultarea cuviincioasă și revolta precipitată a Efimiței ar fi depășit gagul, interpretarea calculată a lui Cristian Crețu și travestiul plin de farmec al lui Marius Rizea ar putea fi motive suficiente pentru a ne gândi la o eventuală premiere a acestui spectacol.

Al doilea spectacol este susținut de absolvenții Universității „George Enescu" din Iași, promoția 2001: **Marius Manole, Emilian Oprea, Cristian Popa, Liviu Pintileasa, Ionela Hanganu, Florentina Țilea, Elena Andron, Dumitru Năstrușnicu, Ludmila Filip**. Se pare că eșecul acestei probe pentru întreaga trupă se datorează mai mult regizorului (Vitalie Bichir), care nu a găsit soluția cea mai bună de a o coordona. Sau, cine știe, poate lipsei de experiență cu care se hrănesc proaspeții absolvenți. *Viața omului* după Andreev este un amestec nesfârșit de teatru, dans și muzică. Se distinge doar Ludmila Filip, care reușește să-și ducă la bun sfârșit evoluția.

A treia zi. Masă rotundă cu tema „*Este nevoie de o lege a teatrelor*?". O discuție care dacă n-ar fi nu s-ar mai povesti. Sistemul care să rezolve situația instituțiilor profesioniste de spectacol din țară este neclarificat, deocamdată. La fel și posibilitatea de a finanța valoarea indiferent unde s-ar afla ea. La fel și modul în care directorii de teatru au dreptul să aleagă repertoriul fără a risca să fie demiși. La fel cum este și cazul „Piatra Neamț". La fel și ideea că „un om de teatru nu trebuie să-și subjuge ideile și gândurile unor finanțatori", adaugă directorul artistic de la Brăila, Bujor Macrin. La fel cum masa rotundă rămâne sub semnul aceleiași întrebări.

Vera Linguraru Aurian, promoția 1999, Universitatea Hyperion București: *Doamna Y în voiaj*, colaj din Eduard Jurist, Eugen Ionescu, Marin Sorescu și Vasile Alecsandri. Aceeași voluptate și pasiune în joc cum am văzut la Clara Flores, dar concurenta acesteia nu reușește să le stăpânească la fel de bine. Are momente de repezeală, reveniri bruște, epuizare fizică și o concluzie e din ce în ce mai clară: în școlile de teatru se învață sârguincios *strigătul*. Strigătul

pe toate tonurile. Care discreditează orice propunere de interpretare a actorului. Aud lângă mine un spectator: „Aș vrea să-i învețe cineva să șoptească". Aș vrea ca șoapta să treacă rampa.

Marius Rizea, promoția 1998, UATC București: a pregătit *Boborul* lui Caragiale. Discurs inteligent, precipitat, înverșunat, plin de haz, de George Ivașcu și Dem Rădulescu, puțin manierist. Revelațiile Efimiței stârnesc parcă entuziasmul martirului „cu funcțiune publică de îndeplinit". Nici nu iese bine din scenă că se și apucă de *Moși*. Cu o seară înainte aflase că va pleca la Avignon dacă se ambiționează să fie cel mai bun. În ceea ce privește registrul caragialian, nu se dezminte. Poate că și juriul vede în el un Tipătescu pe care visează să-l joace o dată.

Cristina Chirilă, promoția 1997, UATC București: alege un monolog dificil din *Femeia ca un câmp de luptă* de Vișniec. Nu e alegerea cea mai bună, interpretarea sa fragilă apropiindu-se de cu totul alt registru. Din când în când, răzbat până la public acentele dramatice ale textului, alteori ele se transmit precum nemulțumirile Ofeliei lui Shakespeare. Improvizația celei de-a doua probe este valabilă doar pentru cele câteva minute în care „cineva" șoptește din culise *Moșii*. Odată depășite, minutele pun la încercare răbdarea. N-am înțeles în final gestul imaginar al pistolului dus la tâmplă...

Ada Simionică, promoția 2001, UNATC București: plină de viață, de energie, de prospețime, de ciocolata personajului lui Durringer din *Cronici din toate zilele, cronici din toate nopțile*. Odată descurcat un început rarefiat prin trac, ritmul actoricesc captează în final atenția juriului. Prinde curaj la fiecare replică și se agață de acestea atât cât îi permite timpul. Trecerea la textul lui Caragiale este bine gândită, jocul de cuvinte în sunetul strident al unui microfon propune *altceva*. Se oprește totuși aici. Repetarea gestului de a asculta șoapte din culise, smulgerea fițuicilor cu pricina din mâinile „complicelui", enervarea trucată a candidatei precedente pentru stilul de joc „furat", sunt soluții mai mult sau mai puțin acceptate.

Juriul îi acordă clemență și o șansă **Magdalenei Ofelia Popii** – *Moșii*. Inspirație potrivită în rolul copilei care recită pentru prima oară o poezie. Se miră cu haz, se întreabă cu afecțiune în glas, se supără și chicotește la poznă; devine, însă, treptat, un copil bătrân cu accente filosofice.

Secțiunea grup debutează cu trei actori ai Teatrului Bulandra – **Andreea Bibiri, Gheorghe Ifrim** și **Șerban Pavlu**, îndrumați de un al patrulea, aici în calitate de regizor, Florin Piersic jr. Spectacolul *Zi că-i bine* de Wil Calhoun se joacă în sălile câtorva teatre din București. Experiența actorilor își spune cuvântul. Lipsa de experiență a publicului, de asemenea. În timp ce Gheorghe Ifrim stârnește (cu mult talent) compasiunea, în timp ce Andreea Bibiri își schimbă în final emoția ca o expulsie, în timp ce Șerban Pavlu se acomodează cu tonusul energic al unei situații stânjenitoare, publicul se amuză copios și aplaudă cu multă personalitate injuriile. Din motive obiective îl parafrazez pe directorul teatrului din Sfântu Gheorghe: „Bibliotecile sunt încă bine dotate; mai vizitați-le!".

Matei Vișniec, ales pentru *Buzunarul cu pâine*, de către doi ieșeni – **Marius Manole** și **Emilian Oprea.** Jocul are farmec, pregătirea actorilor este evidentă. Ritmul alert însă în care sunt antrenați (ori în care se antrenează singuri) îi epuizează, le dezvăluie repetițiile și chiar o mișcare incompletă, deși bine susținută din punct de vedere fizic. O mai atentă îmbinare a textului cu solicitarea plastică a corpului ar fi dat un credit mult mai valoros acestor tineri care își doresc într-adevăr să reușească.

A patra zi. Particip la întâlnirea dintre concurenți, juriu și critici. Primii sunt rugați să analizeze concursul. Sunt prea emoționați ca să o facă. În cele din urmă iese la suprafață „rumoarea" Galei. „În sală n-a fost aer condiționat, organizarea e precară". „Nu te plânge; la teatrul din Tulcea, unde repet eu, am în spate muzica rock, alături e ansamblul folcloric și sus e orchestra". „Majoritatea textelor au suferit de vulgaritate, kitsch, șușă. Ne-am transformat în Vacanța Mare". „Au fost aspirațiile mizere ale unui personaj, nu mi s-a părut că trebuie să punem bulina sau pătrățelul verde". „Plec de la Gală cu bucuria că am găsit câțiva tineri talentați care vor putea să umple golurile în teatru și nu vor ajunge la afirmații de genul «urâto!» sau «urâtule!» ca la Gabi Szabo și Beclea". „Abia am terminat facultatea, nu mi se pare corect să candidez cu Bucur". „E un festival de frustrați și e prea devreme!" Cei din București au avut frigider în cameră". „Deviem..."

Ultima piesă la Secțiunea grup se numește *Povești de familie* de Biljana Srbljanovic, montată de Andreea Vălean. Sorin Leoveanu, protagonistul unui bun spectacol al regizoarei, își urmărește din sală colegii – **Lili Prepelicinic, Dragoș Bucur, Ioana Flora, Alexandru Gheorghiu.** Un spectacol reușit, aș spune, mai ales din punct de vedere al mesajului pe care-l transmite. Lili Prepelicinic joacă emoționant drama copilului marcat de un război la care n-a ales să ia parte. Iar ceilalți se implică până când publicul uită să mai râdă la ironia fină a textului; la falsul pretext, din păcate, pe care actorii îl imită atât de bine. Ar putea fi cel mai serios concurent al piesei lui Calhoun.

Juriul anunță numele câștigătorilor fără mari surprize: Secțiunea individual – **Clara Flores** și **Marius Rizea**; secțiunea grup – spectacolul ***Zi că-i bine*** în regia lui **Florin Piersic jr**. Cornel Todea oferă câteva explicații: **Ada Simionică** și **Mihai Arsene** au fost la un pas de a câștiga această Gală. Singura modalitate de a diferenția premiile s-a raportat, în ultimă instanță, însă, la Caragiale. „Ecumest" va face tot posibilul ca toți cei patru concurenți să plece la festivalul din Franța. **Andreea Bibiri** primește premiul „Silvia Dumitrescu Timică" pentru rolul *Sandy* din spectacolul premiat, înmânat de criticul Doina Papp, președinta fundației care premiază.

Gala s-a încheiat, dar nu și spiritul ei. „HOP"-ul pe care l-au avut de sărit candidații îi va urmări și de-acum încolo. Poate că ar fi bine să existe și o Gală a Tânărului Regizor. Sau o Gală a Tânărului Scenograf. Poate că ar fi bine ca tinerii teatrologi să organizeze această Gală a Tânărului Actor. Cu tot ce ține de controlul și autocontrolul lucrului cu scena. Dar mai ales de ceea ce a și fost invocat: relația tinerilor absolvenți cu realitatea.

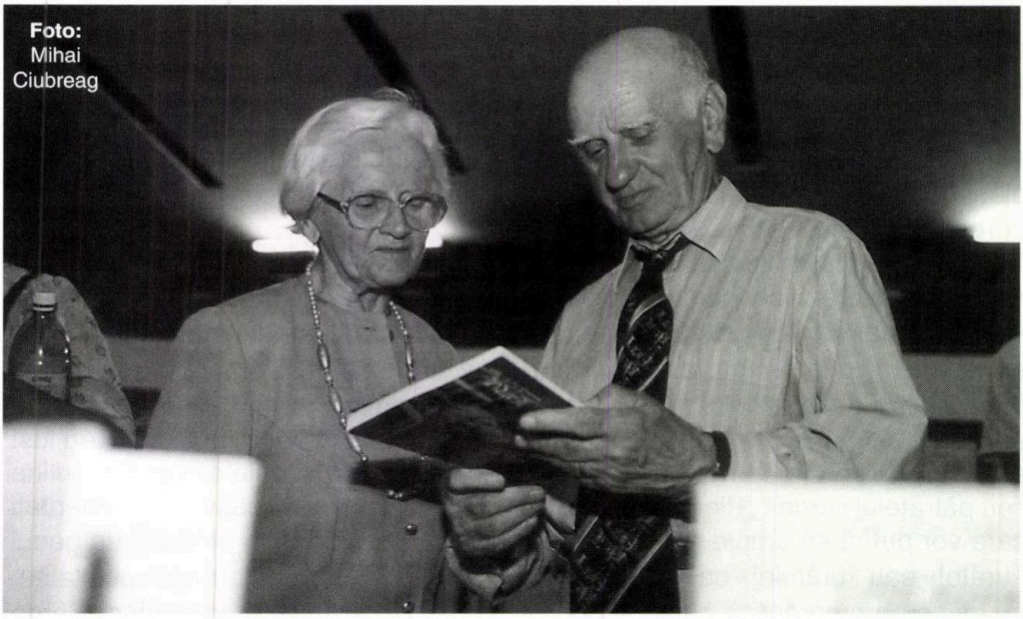


Foto: Mihai Ciubreag

Portret de spectator

Un maestru al scenei spunea odată că dacă există pe pământ trei oameni, doi fac teatru și al treilea privește. Am văzut oameni care ard pe scenă și oameni care ard în săli de teatru. Care cresc și merg mai departe în virtutea câtorva izbânzi. Un dor intraductibil, o muncă sisifică, un prieten, o emoție a clipei. Oameni de care ai putea oricând să-ți aduci aminte. Am întâlnit la Mangalia doi dintre ei – soții Ioan și Valeria Ionașcu. Apariția lor era de poveste: cu părul alb, cu pași mărunți, sprijindu-se unul de celălalt, cu ochi blajini de bunici. Urmărind în fiecare seară toate evoluțiile, răbdători și plini de admirație, aveam senzația uneori că își privesc nepoții. Am vorbit cât pot vorbi trei oameni în câteva zile. Dintre care, ei erau teatrul, iar eu îmi aduc aminte.

Ioan Ionașcu: Sunt severinean de proveniență. Soția este brașoveancă. Am început din 1935; eram în clasa a doua de liceu și frecventam teatrul împreună cu toată clasa. Atunci am văzut pentru prima oară marii actori ai țării – Ion Manolescu, George Vraca, Ion Fintești eanu, Gheorghe Ciprian, Beligan, Birlic, Angelescu, Caragiu, Dina Cocea, Lucia Sturdza Bulandra, mai apoi pe Dorina Lazăr, Ștefan Bănică, Diaconu, Iordache. Regret că nu mai sunt în viață oameni ca Atanasiu sau ca oricare dintre cei pe care i-am amintit la început. Îi stimez mult pe cei care joacă astăzi, pe o doamnă ca Ileana Stana Ionescu sau pe Carmen Stănescu. Mă gândesc și la pleiada de actrițe tinere – Monica Ghiuță, Mariana Buruiană… Citeam teatru ani de zile. Atunci când mi-au plecat nepoții în Germania, le-am oferit o grămadă de cărți de teatru.

Valeria Ionașcu: Și programe…

I.I.: Programe de teatru și operă, unde ne duceam permanent. Din '35 până în clipa de față nu am putut părăsi acest obicei. Îmi amintesc că în anii '50 eram căpitan la Cluj și stăteam la Casa Armatei, care semăna cu aceasta. Vizavi erau opera și teatrul. Alternam zilnic între ele.

V.I.: Un an de zile am stat acolo. Nu am renunțat în acest timp la ceea ce ne plăcea atât de mult. Aici am venit din prima seară a Galei și aș vrea să-i cunoaștem mai bine pe tineri, să le urmărim spectacolele. E greu să alegi dintre ei.

I.I.: Eram încântați. Acum suntem amândoi brașoveni și în mine au rămas doi mari actori: Costache Babii și Mircea Andreescu. Stăm la doi pași de Teatrul *„Sică Alexandrescu"*, dar nu pentru asta ne ducem. Vreau să spun că ființa noastră este legată de teatru. Te înnobilează, pur și simplu, te ridică deasupra unei medii umane. Am avut în liceu un filosof, îmi era diriginte. El spunea că orice pas făcut în cultură înseamnă libertate sau progres. Un om care nu este cult, care nu este legat de teatru nu este un om liber.

V.I.: Am fost contabilă, iar soțul meu ofițer, dar mi-a plăcut foarte mult să mă apropii de artă. Câteodată am văzut și de trei ori un spectacol de teatru, operă, operetă. Toate piesele lui Everac...

I.I.: Caragiale, Mazilu, Baranga... un remember al celor pe care i-am cunoscut astfel și noi. Oamenii pe care îi vedem cum se dedică scenei sunt ca niște eroi. Am urmărit la copiii aceștia talentul, iscusința, dicția, dinamismul, dăruirea pe care au dovedit-o. Pot fi la un moment dat un exemplu, sunt un motor la ceea ce va fi mai departe. Este un act de curaj să participi la acest tip de concurs. Sper ca de câte ori se va mai organiza așa ceva să fim și noi prin preajmă. Acum ne pregătim pentru nunta de aur.

Grupa mică de la revistele *Scena* și *Teatrul azi* (Claudia LIPAN, Mirona HĂRĂBOR și Marinela ȚEPUȘ), vânzându-și produsul muncii

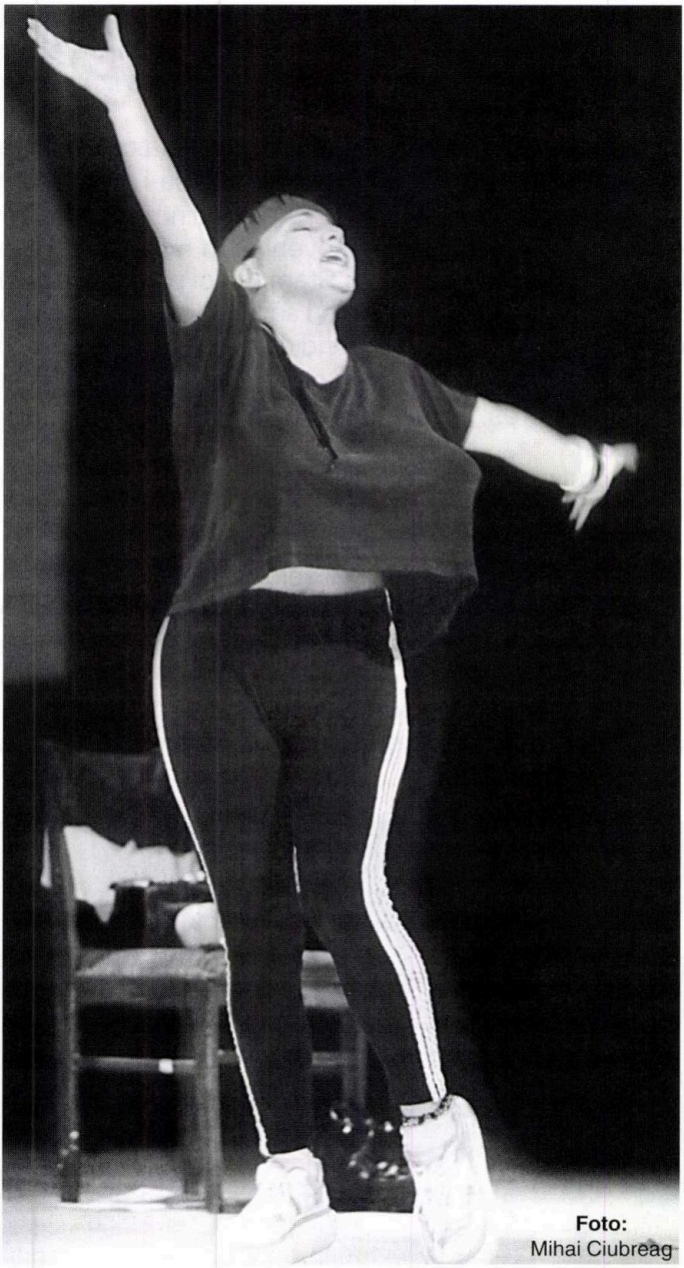


Foto:
Mihai Ciubreag

Clara FLORES:

„Am iubit-o pe Adela așa cum era"

CLAUDIA LIPAN: *Vorbește-mi despre textul „Silicon Valley", așa cum a plecat el de la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț.*

CLARA FLORES: A fost lucrat la început cu Radu Afrim în spectacolul *Ocean café*, dar acolo a rămas foarte puțin din ce a scris Saviana. El s-a folosit de text pentru a inventa un personaj – diva unui bar, care se retrage din meserie și își consumă ultimele apariții. Mie mi-a plăcut piesa în forma inițială. Are un început și un sfârșit foarte bine realizate în structura unei piese de 15 minute. Mi-a plăcut pentru că e vorba despre o femeie, despre vulgaritate și kitsch. Or, trăim o vreme în care se pune preț pe femeia perfectă, machiată și operată peste tot. Textul poate fi o formă de luptă împotriva acestor lucruri, eu nefiind o femeie foarte frumoasă, dar având, cred, o frumusețe interioară.

C.L.: *S-a spus că ideea regizorală a lui Radu Afrim a existat și în varianta prezentată la Mangalia...*

C.F.: Nu este adevărat. Poate că e normal să se spună așa ceva atât timp cât actorul este considerat acum o marionetă. E în stare să facă orice, în afară de a gândi. Eu am încercat să gândesc – o lună și jumătate am stat închisă într-o sală de repetiții și am gândit acest text. Sunt de acord că un regizor este binevenit, dar asta nu înseamnă că trebuie să-mi dea ultima mișcare și ultimul gând. Este trist când ți se înmânează un premiu și auzi mai târziu că, de fapt, nu-l meritai pentru că a fost vulgar sau pentru că ai lucrat cu un regizor. Când el are propria părere e mult mai ușor s-o exprime. Criticul Marina Constantinescu m-a selecționat pentru Gală și mi-a spus că nu există nimic din ceea ce am lucrat cu Radu Afrim, din femeia care avea acolo un rost, era frumoasă, ba chiar avea stil. S-a simțit probabil că am iubit foarte mult personajul. În spectacolul lui Afrim se numea *Mercedes*, avea nume de scenă; în textul Savianei se numește *Adela*. Am iubit-o pe Adela, așa cum era: prostănacă, un pic vulgară, aspirând la ceva mai bun. Am iubit felul ei de a lupta pentru a intra într-o altă categorie și mi s-a părut important de exprimat.

C.L.: *Aceeași pregătire te-a ajutat, cred, și la proba obligatorie – Caragiale. Care este relația unui actor cu un text fără punct și virgulă?*

C.F.: Am văzut condițiile de concurs, m-am dus la text, am văzut ce text este și am „înnebunit" pe loc! Am sunat de trei ori la UNITER pentru a mă asigura că este obligatoriu să-l joc. Am făcut atunci tot ce-am învățat de la profesoara mea, Miriam Răducanu, adică să brodez partitura pe un personaj. Am învățat foarte mult de la Miriam, al cărei spectacol *Caleidoscop* (câștigătorul ediției din 1999) vorbea tot despre condiția femeii. Spectacolul s-a desființat, din păcate, din cauza neînțelegerilor dintre mine și colegii mei, din cauza faptului că m-am descurcat într-un moment în care nici unul dintre ceilalți nu au reușit să intre într-un teatru. Când s-a aflat că sunt nominalizată la debut pentru Gala UNITER s-a sfârșit și prietenia noastră. Știi, îmi închipui uneori... mă gândesc că oamenii care urcă pe scenă trebuie să fie oameni care dăruiesc dragoste, care dăruiesc din experiența lor. Este inuman să omori un spectacol pentru invidii fără sens. În teatru există competiția: vrei să joci, renunți la alte lucruri. Am renunțat la casa mea pentru a sta cu trei persoane într-un apartament la Piatra-Neamț, cu un salariu de debutant de șapte sute de mii lei. Miriam este omul care, după ce ai ridicat un text, ca înțelegere, ca sens, vine și construiește personaje. Lucrează mult pe expresivitatea corporală, ceea ce este foarte important pentru un actor. Am făcut trei ani de zile exerciții pentru a-mi cunoaște trupul, emoția, pentru a o transmite întregului corp. Dar ca să revin la Caragiale... Am făcut o listă cu toate cuvintele noi, m-am dus înapoi la caietele din școală și am început să construiesc o situație. Era cumplit, în text aveam trei sute de cuvinte aparent fără legătură, despărțite prin liniuțe. Probabil că rezultatul a apărut și din nostalgia mea de a nu-l fi jucat în școală pe Caragiale. Mi-a părut rău pentru asta. Nefiind din România, am un fel de detașare față de autor, dar văd că acest popor este exact așa cum l-a creat el!

Marius RIZEA:

„Atunci când îți este mai greu, lucrurile ies mai bine"

CLAUDIA LIPAN: *Ce influență a avut pregătirea unui adevărat recital* ***Caragiale****?*

MARIUS RIZEA: *Boborul*, schița cu care m-am prezentat la secțiunea „liber alese", a fost pregătită de multă vreme, dar în cadrul unui repertoriu de concurs. Orice actor are nevoie, în momentul în care termină facultatea, să lucreze un repertoriu care înseamnă mai mult decât o poezie și-o povestioară. La Gala Tânărului Actor, am considerat că mă poate pune foarte bine în pagină. Puteam să ofer mai mult din calitățile personale pe marginea acestui text. Fiind un actor puțin mai expresiv, Caragiale mă ținea ca o oală sub presiune, reduceam totul la economia de mijloace. *Boborul* nu este un text care prinde imediat la public, umorul este greoi, dar mă prezentam totuși în fața unui juriu obiectiv, care avea o altfel de arie perceptivă, căuta altceva în afară de umor. Am luptat pentru acest text, mai ales când am aflat că proba obligatorie înseamnă tot Caragiale. Ideea acestei probe a fost foarte bună, este un prilej obiectiv de a vedea candidații. Dacă toți am plecat de-acasă cu un text care ni s-a părut că ne reprezintă bine, *Moșii* au fost lucrați de fiecare în parte și bănuiesc că alegerea însăși a textului a venit ca să ușureze într-un fel munca juriului. Nu am lucrat cu un regizor și îmi pare rău că la Secțiunea grup n-am avut altă soluție pentru spectacol. La individual, părerea mea este că fiecare actor, aflat într-un concurs în care *el* pe *el* se reprezintă, trebuie să își aleagă o scriitură care-i place foarte mult, un text cu care să se simtă foarte bine și pe care să-l lucreze așa cum crede de cuviință. La grup, am lucrat împreună cu Cristian Crețu; noi ne cunoaștem, de altfel, de multă vreme, am fost colegi în teatru... Am avut încredere în el ca actor, dar s-a simțit lipsa unui schelet, a unei chei în care să putem juca. Ne-am asumat spectacolul, am fost câteodată nesiguri în scenă, lumea s-a relaxat și a judecat totul „la prima mână", cum s-ar zice. Îmi pare rău de asta, pentru că eu sunt un actor care iubește foarte mult publicul căruia i se adresează.

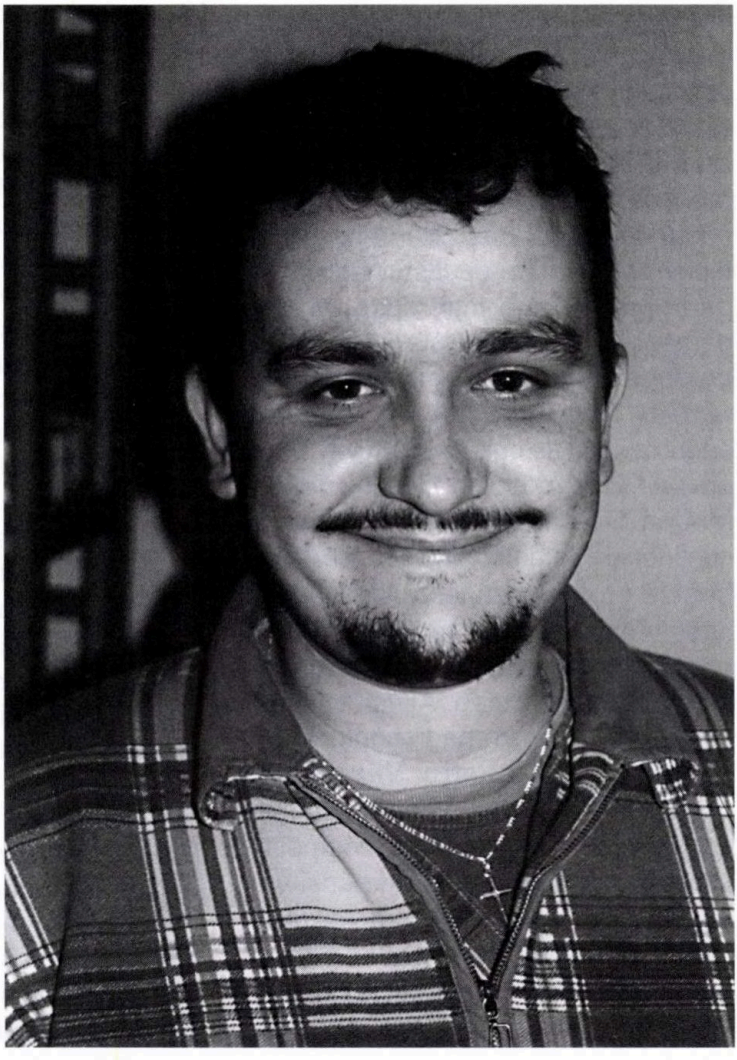
C.L.: *Când ai aflat de Festivalul de la Avignon?*

M.R.: După ce am luat premiul și am primit asta ca o supriză foarte plăcută. Mi-ar părea bine dacă Mihai și Ada vor putea să plece la Avignon, pentru că sunt talentați. Îmi pare rău că un criteriu de departajare a fost chiar proba impusă. Dacă Mihai Arsene și-ar fi pregătit cu mai multă seriozitate *Tabla de materii*, ar fi

avut mari șanse de a câștiga. Mai ales după ce el s-a prezentat foarte bine cu *Lecția* lui Ionescu. Sincer vorbind, dacă ar fi fost după mine, aș fi dat premiul la toți patru.

C.L.: *Ce se întâmpla în culise în tot acest timp?*

M.R.: Atmosferă încinsă, și la propriu, și la figurat. S-a spus că actorii nu au avut condiții la Mangalia. Eu nu aș fi de acord cu asta și m-a deranjat că unii dintre noi au vorbit în numele tuturor. Am avut toți aceleași condiții, care nu au fost plăcute întotdeauna, asta este adevărat, dar credința mea este că atunci când îți e mai greu lucrurile ies mai bine. Dacă ar fi ușor, ne-am acomoda cu lejeritatea. Fiind greu, ne-am concentrat mai mult și am luptat și cu alți factori decât cu noi înșine. Trebuia să faci față publicului, în primul rând, public care, la căldura de 40 grade din sală, a suportat un maraton extraordinar. Este și meritul actorilor că au reușit să îi mențină curiozitatea. O notă bună aș da spectacolului care a și câștigat, dar cred că sunt un pic subiectiv, îi cunosc pe actori. Dar soluția regizorală cu care a venit Florinel Piersic mi s-a părut bună. La fel cum – pe alocuri – mi-a plăcut primul spectacol al trupei din Iași. Mărturisesc că n-am trecut niciodată prin emoțiile pe care le-am avut la această Gală și n-am înțeles de ce. Poate și miza pusă în joc, poate căldura...



C.L.: *Ce vrei să faci de-acum încolo?*

M.R.: Vreau să fac meserie.

Claudia LIPAN

Maria SÂRBU

La un sfert de secol

Unul dintre cele mai longivive festivaluri de teatru din țară – *Săptămâna Teatrului Scurt de la Oradea* a demonstrat prin cea de-a XIII-a ediție (desfășurată în perioada 24–30 septembrie) depășirea oricărei crize. După 25 de ani, manifestarea, care are loc din doi în doi ani, a ocolit rutina, dovadă fiind selecția spectacolelor, buna organizare, precum și „păstrarea" publicului. În pofida denumirii de „teatru scurt", s-a reușit într-un sfert de secol, menținerea strategiilor artistice și manageriale, culminând cu ediția recentă gândită și realizată la nivel profesionist. La zidirea acestui festival au participat, cu rare întreruperi, aceiași oameni – piloni de rezistență ai culturii orădene. Acum 25 de ani, ideea *Săptămânii Teatrului Scurt* s-a născut în sânul revistei de cultură „Familia", unde era un *trio* de redactori: Dumitru Chirilă, Mircea Bradu și Stelian Vasilescu, susținuți de Valentin Silvestru, care stabiliseră promovarea teatrului scurt. La acea vreme, scenele țării nu-și propuneau spectacole de mici dimensiuni, cu toate că texte existau. Astfel, inițiativa orădenilor a prins repede contur.

Remarcabil pentru *Săptămâna Teatrului Scurt* este și faptul că festivalul și-a păstrat caracterul competitiv ceea ce îi conferă o altă intensitate, teatrele fiind impulsionate, astfel, de a aduce la rampă și piese scurte. Adesea sunt prezentate nu numai spectacole de teatru scurt, ci spectacole scurtate. Și pentru ediția din acest an, selecția a fost operată de criticul de teatru Mircea Murariu, care a izbutit, cu siguranță, să pună juriul de multe ori în dificultatea de a decide, pentru că multe spectacole erau foarte apropiate din punct de vedere valoric. Evident, selecționerul a ținut cont ca *Săptămâna Teatrului Scurt* să reprezinte o sărbătoare teatrală pentru comunitate, în așa fel încât publicul să vadă teatre nu întotdeauna apreciate de critica de specialitate, dar care se găsesc actualmente „într-o creastă a valului", vorba lui Mircea Morariu. Publicul orădean, competent și foarte selectiv, totuși, preferă însă și el vedetele, acestea fiind mai multe în Capitală. De aceea, în timpul festivalului, teatrele bucureștene provoacă o aglomerație de spectatori în frumoasa sală a Teatrului de Stat din Oradea. Dovadă a acestui fapt a fost și primul spectacol din cadrul *Săptămânii... – Operele complete ale lui WLM ȘXPR* în regia lui Petre Bokor, realizat de Teatrul „Nottara", interpreții celor trei roluri Mircea Diaconu, Emil Hossu și Constantin Cotimanis fiind aplaudați la scenă deschisă, obținând de altfel și *Premiul de popularitate*.

Orădenii au știut să mulțumească seară de seară și pentru prezența în sală a Irinei Petrescu, președintele juriului, din componența căruia au mai făcut parte Dumitru Chirilă, Ion Parhon, Octavian Saiu și Ion Moldovan.

A impresionat publicul, prin versiunea regizorală inedită și prestanța

interpreților, *Nunta însângerată* după Federico García Lorca, regia Bócsárdi László – Teatrul „Tamási Áron" din Sf. Gheorghe, care s-a ales pe bună dreptate cu *Premiul pentru cel mai bun spectacol*. La această categorie juriul a nominalizat, de asemenea, spectacolele *Medeea* de Euripide, regia Ion Sapdaru – Teatrul de Stat din Oradea și *Bekkanko* de Asaya Fujita, regia Cristian Juncu – Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani. O creație ce a confirmat calitățile deosebite ale regizoarei Mona Chirilă a fost *Memo* după texte din avangarda literară română (*Premiul special al juriului*), cu doi actori aflați pe o balanță artistică de invidiat – Miriam Cuibus și Dragoș Pop. Au adus prospețimea și firescul textului lui Slawomir Mrojek realizatorii și interpreții spectacolului *Emigranții* al Eurotheater Central din Bonn (*Premiul Interferențe* al revistei „Familia"). Tema acestei lucrări dramatice a avut o abordare dintre cele mai speciale – toate persoanele implicate în montare sunt emigranți: regizorul Tomory Peter e născut la Cluj-Napoca; actorul Dmitri Aleksandrov a ajuns în Germania din Rusia, unde făcuse parte din trupa MHAT-ului, iar cel de-al doilea interpret, Daniel Andone, este din Sighișoara și a absolvit Școala de Teatru din Freiburg. Alte două producții, atribuite cu adevărat teatrului scurt, au fost *Un cadou special* după schița lui Ellie Wiesel (Teatrul „Luni"), regia Liana Ceterchi, în care Roxana Guttman a demonstrat o performanță actoricească (*Premiul pentru interpretare feminină*) și *Apropo, ați chemat pompierii?* după *Telegrama* de Aldo Nicolaj (Teatrul de Stat din Arad), cu Zoltan Lovas (*Premiul pentru interpretare masculină*). A avut mare succes și spectacolul Teatrului „Sică Alexandrescu" din Brașov, *Cerere în căsătorie* de Cehov, regia Claudiu Goga (*Premiul pentru regie*). Interesante transpuneri scenice au oferit Teatrul Maghiar „Csíky Gergely" din Timișoara – *Evanghelia după Toma* de Radu Macrinici, regia Anca Maria Colțeanu; Teatrul de Stat din Oradea – *Medeea* de Euripide, ș.a. Au fost selecționate în festival și două frumoase spectacole pentru copii ale Teatrului pentru copii și tineret Arcadia din Oradea – *Aventurile celebrului baron Münchhausen,* regia Alina Hiristea, și *Prințul fericit* de Oscar Wilde, regia Varga Ibolya. S-a prezentat în concurs și spectacolul *Agenda* de Jean Claude Carrière, regia Ovidiu Lazăr (Teatrul Național din Iași), cu doi actori remarcabili – Florin Mircea și Catinca Tudose. Doar textul nu a fost pe măsura regizorului și a interpreților. În afara concursului, s-au programat *Tragedia omului,* scenariu și regia Varga Vilmos (Trupa „Szigligeti" a Teatrului de Stat din Oradea și Studioul „Kiss") și *Pușca de vânătoare,* regia Liana Ceterchi (Teatrul „Luni").

În cadrul manifestării a avut loc și lansarea volumului *Teatrul românesc la Oradea. Perspectivă monografică,* apărut la Editura revistei „Familia" și realizat de cinci redactori – oameni de teatru: Elisabeta Pop (redactor coordonator), Dumitru Chirilă, Mircea Murariu, Stelian Vasilescu și regretatul Lucian Drimba. De asemenea, a fost prezentat și volumul *Istoria dramaturgiei române contemporane* de Mircea Ghițulescu.

Zeno FODOR

Colocviul teatrelor minoritare

Renăscut din inițativa Departamentului pentru Relații Interetnice din cadrul Ministerului Informațiilor Publice, *Colocviul Teatrelor Minoritare* a avut loc la Gheorgheni, în perioada 12–16 septembrie 2001 (edițiile anterioare, din 1978, 1980 și 1992, se ținuseră la Sf. Gheorghe). Programul a fost foarte dens: în 5 zile au fost prezentate 14 spectacole și au avut loc 4 dezbateri asupra acestora. Spectatorii, prezenți în mare număr, au putut viziona: *Tragedia omului* de Imre Madách (Teatrul Studio „Kiss" din Oradea), *Ușa închisă* de J. Graham Reid (Compania „Szigligeti" a Teatrului de Stat din Oradea), *La gongul spart* (spectacol de cabaret al Teatrului „Csíky Gergely" din Timișoara), *Unde-i revolverul?* de Gábor Görgey (Teatrul „Tomcsa Sándor" din Odorheiu Secuiesc), *Ziua moartă* de Ernst Barlach (Secția germană a Teatrului „Radu Stanca" din Sibiu), *Fierarul satului* de Sándor Petõfi (Teatrul Studio „Figura" din Gheorgheni), *Vânzătorii de Haloimes* de Șalom Alehem (Teatrul Evreiesc de Stat din București), *Legământul de sânge* de Ramón del Valle-Inclán (Teatrul „Csíky Játékszín" din Miercurea Ciuc), *Lungul drum al zilei către noapte* de Eugene O'Neill (Teatrul German din Timișoara), *Alexanderplatz* – montaj din texte de Alfred Döblin, Hermann Hesse, Christopher Isherwood, Egon Erwin Kisch, Siegfried Lenz, Thomas Mann și Rainer Maria Rilke (spectacol realizat în colaborare de Fundația „Arteast" și Teatrul „Underground" din Târgu Mureș), *Testamentul lui Bacchus* – spectacol de teatru-dans inspirat din *Occisio Gregorii Vodae* (Ansamblul de dans „Háromszék" din Sfântu Gheorghe), *Cvartetul* de György Spíró (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj), *Kasimir și Karoline* de Ödön von Horvath (Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe), *Cu mâna pe ciocan* de Miloš Nicolić (Teatrul „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe). Acest din urmă colectiv a fost prezent în virtutea faptului că regulamentul Colocviului prevede și participarea teatrelor românești, cu condiția să prezinte o piesă scrisă de un dramaturg minoritar sau una care tratează o problemă legată de viața minorităților.

Deși nivelul artistic al festivalului a fost unul mediu, deși nici un spectacol nu a constituit o revelație, nici o concepție regizorală și nici o interpretare actoricească nu m-au entuziasmat peste măsură, consider totuși că acest Colocviu a fost o reușită și că el a constituit un moment important în viața teatrală românească a acestui an.

În primul rând, este bine că acest Colocviu – care ne permite să evaluăm locul pe care îl ocupă în viața teatrală românească teatrele care joacă în limbile unor minorități naționale (deocamdată în maghiară, germană sau idiș, în viitor poate și în alte limbi) – a renăscut din propria-i cenușă și își propune (datorită sprijinului pe care autoritățile locale l-au promis Teatrului „Figura", organizatorul manifestării) să devină periodic (din doi în doi ani); în al doilea rând, Colocviul ne dă ocazia

András LÓRANT și Márdirosz ÁGNES în ***Legături de sânge*** de Valle-Inclán

să observăm și să analizăm particularitățile și bogăția pe care aceste teatre – care „sug la două țâțe", cum spunea un participant, care se hrănesc adică atât din experiența și tradiția teatrului românesc, cât și din cele ale culturii teatrale de care sunt legate prin limbă și spiritualitate – le aduc în viața noastră teatrală; în al treilea rând, am putea constata că teatrele minoritare nou înființate, subvenționate sau particulare, se străduiesc, și în bună măsură reușesc, să țină pasul, din punct de vedere calitativ, cu teatrele vechi, puternice, evident mult mai experimentate; în al patrulea rând, deși unele teatre nu au adus spectacolele lor cele mai reprezentative, am descoperit cu satisfacție că limbajul scenic cu care aceste trupe se adresează spectatorilor este extrem de variat: de la teatrul realismului psihologic (de ex. *Cvartetul*, în regia lui István Kövesdy, un spectacol de o remarcabilă omogenitate și un înalt profesionalism, aflat la un pas de marea performanță), trecând prin teatrul expresionist (*Kasimir și Karolina*, gândit de regizorul László Bocsárdi, vizualizat de scenograful József Bartha și interpretat aproape impecabil de actori – în primul rând de Tibor Pálffy, Tibor Szabó și László Szakács), până la teatru-dans (de exemplu *Legământul de sânge*, în care textul suprarealist al lui Valle-Inclán e transpus cu fantezie în limbajul nonverbal al flamencoului de

către regizorul László Béres și coregraful Lóránt András, susținuți în demersul lor și de scenografia inspirată a lui Judit Dobre-Kóthay, precum și de tinerii interpreți care, deși actori de teatru dramatic, se dovedesc a fi foarte buni, foarte expresivi și atunci când sunt obligați să ne transmită sentimente și gânduri numai prin gesturi, mișcare și dans).

Am mai remarcat plăcerea cu care spectatorii, așezați confortabil la măsuțe cu 2-3 scaune, consumând cafea, vin sau răcoritoare, într-o atmosferă specifică anilor '20–'30 ai secolului trecut, au urmărit cabaretul *La gongul spart*, realizat pe texte de Jenö Rejtö (trei interpretări pline de vervă și fantezie i s-au datorat lui Pavel Bartoș), între care actorii cu voci remarcabile ne-au delectat cu șlagăre ale epocii; sau frenezia pe care ne-a transmis-o tuturor spectacolul *Cu mâna pe ciocan* care, în regia inspirată a lui Theo Herghelegiu, a știut să ne vorbească cu umor, ironie și autoironie, fără complexe, fără încrâncenare, fără inhibiții despre amestecul și conviețuirea diferitelor etnii, aici, în această parte a Europei, oferindu-ne și două interpretări deosebite: a Ioanei Gajdó și a lui Lázsló Szakács; precum și interpretările demne de luat în seamă ale lui Lóránd Váta și Lázsló Mátray (*Alexanderplatz*), Ida Jarcsek-Gaza (*Lungul drum al zilei către noapte*), Enikõ Szabó (*Legământul de sânge*), Robert Dunkler (*Unde-i revolverul?*) și ale celor patru interpreți ai *Cvartetului*: Ferenc Boér, Dezsõ Nagy, Júlia Albert și Katia Panek.

Colocviul a avut și câteva neîmpliniri (le putem spune și nereușite sau greșeli de organizare): din diverse motive au absentat Compania „Tompa Míklós" a Teatrului Național din Târgu Mureș, Compania „Harag György" a Teatrului de Nord din Satu Mare, precum și Universitățile de Artă Teatrală care pregătesc actori în limbile minorităților naționale; traducere la cască nu a existat decât la spectacolul Teatrului Evreiesc; spectacolul Secției germane de la Sibiu nu a avut nici măcar un sinopsis în altă limbă; și ceea ce mi s-a părut mai grav – au absentat criticii de teatru cei mai cunoscuți, atât cei tineri, cât și vârstnici; dar au lipsit și dramaturgii (deși Colocviul ar trebui să fie, să devină și un forum de dezbatere a situației dramaturgiei create de scriitorii din rândurile minorităților și a prezenței acestei dramaturgii pe scenele românești), precum și regizorii, iar unele colective teatrale au plecat acasă fără să mai asiste la discutarea spectacolelor lor. Dar să fim optimiști și să sperăm că la ediția din 2003 toate aceste minusuri vor fi remediate. Colocviul acesta – cum spuneam – e important și merită un efort în acest sens.

Juriul – alcătuit din István Zsehránszky (critic de teatru), József Kötõ (istoric de teatru, profesor la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj), Ildikó Ungvári-Zrinyi (profesoară la Universitatea de Artă Teatrală din Târgu Mureș), István L. Sándor (critic de teatru din Budapesta) și Zeno Fodor (teatrolog, directorul Centrului Teatral Franco-Român) a acordat următoarele premii:

- Premiul pentru cel mai bun spectacol: **Kasimir și Karolina** (Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe).
- Premiul pentru regie: **László Bocsárdi** (pentru spectacolul *Kasimir și Karolina*).

- Premiul pentru interpretare masculină: **Lóránd Váta** (pentru rolul din *Alexanderplatz*).
- Premiul pentru interpretare feminină: **Ioana Gajdó** (pentru rolul din *Cu mâna pe ciocan*).
- Premiul special al juriului, pentru omogenitatea interpretării actoricești: colectivul de realizatori ai spectacolului **Cvartetul.**
- Premiul special al juriului, pentru înnoirea limbajului teatral: colectivul de realizatori ai spectacolului **Legământul de sânge.**
- Premiul publicului, acordat de către un juriu format din spectatori: **Fierarul satului,** un spectacol al Teatrului Studio „Figura" din Gheorgheni.
- Redacția revistei „Függöny" („Cortina"), revistă de teatru în limba maghiară, redactată la Cluj și care apare numai pe internet, a acordat premiul „Függöny" spectacolului de cabaret **La gongul spart** (Teatrul „Csíky Gergely" din Timișoara).

Irina IONESCU

Arad – Clasicul tradițional

Cel mai important eveniment cultural arădean al anului – Festivalul de Teatru Clasic –, ajuns deja la cea de-a VII-a ediție, s-a desfășurat, în orașul de pe malul Mureșului, între 6 și 14 octombrie 2001.

Timp de nouă zile, organizatorii – Consiliul Municipal Arad, Teatrul de Stat Arad, Fundația Culturală ART CLASIC – bucurându-se de sprijinul Ministerului Culturii, al UNITER, a numeroși și foarte generoși sponsori – Brauunion România, Direcția vânzări; Hotel Ardealul; Agrirom S.R.L.; Hotel Restaurant Central; Clubul Rotary – au oferit publicului din localitate o selecție de spectacole având la bază texte clasice ale dramaturgiei universale (certitudini, valori verificate în timp) sau teme/motive/personaje ale literaturii clasice greco-latine în interpretări postmoderne înscenate cu mijloace multimedia, precum *Odiseea 2001*, de Cătălina Buzoianu.

Întrucât m-am aflat la Arad pentru prima oară, nu pot spune cât de consecvent este Festivalul cu sine însuși, cât de bine respectă în fiecare an tematica pe care și-o propune și ce progrese face de la o ediție la alta.

Cred că n-ar strica totuși o selecție mai dură a spectacolelor din program, astfel încât ceea ce se prezintă să fie din punct de vedere valoric peste montările obișnuite la Arad – lucru nu foarte greu de realizat, ținând cont de nivelul scăzut de performanță în teatrul de aici.

Amăgirea competitivității scenei arădene n-ar fi trebuit să existe, din păcate, la sfârșitul Festivalului – situație ivită însă destul de ușor anul acesta.

Este bine și de la bun început știut faptul că au existat, ca întotdeauna, o serie de factori perturbatori în organizarea Festivalului, precum lipsa fondurilor necesare până în ultimele momente posibile, comoditatea unor trupe de a se deplasa până la Arad, onorariile prea mari cerute de anumite VIP-uri ale capitalei, actori care joacă în patru-cinci spectacole la teatrele unde sunt angajați și care odată plecați la un festival provoacă închiderea stagiunii

în teatrul respectiv, contractele altora cu diverse televiziuni particulare care nu admit absențe etc, etc, etc...

Calitatea spectacolelor prezentate ar trebui să fie însă, în ciuda sau poate chiar în virtutea acestor greutăți, principala preocupare și responsabilitate a directorilor Festivalului – Horea Popescu, director artistic; Ion Văran și Ovidiu Cornea, directori executivi –, atâta timp cât la Arad există un public foarte dornic de teatru, cultivat, deși – se pare – cu gusturi destul de conservatoare, care a onorat cu prezența absolut toate montările invitate.

Eveniment tradițional, puternic mediatizat de presa locală, Festivalul s-a deschis anul acesta cu un spectacol inedit realizat de un ansamblu de amatori din orașul italian Umbertide, cu care Aradul a colaborat în folosul unor schimburi culturale reciproce. Fără cuvinte, valorificând însă din plin șlagărele peninsulei (singurele *vinovate* de *suportarea* până la final a montării), *Balera – Italia cântă și dansează* de Achille Roselletti și Francesco Torchia este o însăilare de scene fără prea multe legături între ele, cu punct de plecare în admirația realizatorilor pentru filmul *Baal* al lui Ettore Scola. În mod normal, spectacolul nu ar fi avut ce căuta în programul Festivalului, fiind extrem de departe de tot ceea ce înseamnă teatru, scenă, actorie, expresivitate artistică.

Au urmat apoi spectacole montate în diverse teatre din țară sau chiar peste Prut, la Chișinău. Cum revista noastră a relatat deja sau relatează chiar în acest număr pe larg despre fiecare dintre ele, mă voi rezuma la a arăta doar ce impresie au făcut la Arad, fără a intra în detalii privitoare la construcția sau la interpretările propuse. *Hamlet* de Shakespeare, în regia lui Vlad Mugur (Teatrul Național din Cluj) a fost, cu siguranță, cel mai așteptat spectacol din Festival. Aplaudată îndelung, reprezentația de la Arad a fost una extrem de bună, cu precădere, pentru Sorin Leoveanu (*Hamlet*), Vlad Zamfirescu (Claudius), Miriam Cuibus (*Clovn gropar*) și Melania Ursu (*Actor rege*). *Odiseea 2001* (Teatrul Bulandra) s-a dovedit, în schimb, nepotrivită pentru scena italiană arădeană, fiind probabil mult mai bine pusă în valoare în spații neconvenționale, spații pentru care a și fost creată, de altfel.

Din Republica Moldova a fost invitat la Arad spectacolul *Jucătorii* de Gogol, în regia lui Ilie Todorov (Teatrul Național „Mihai Eminescu"). Beneficiând de un text foarte bine scris, cu o lovitură de teatru ca la carte, *Jucătorii* este, în primul rând, succesul unor comici de mare talent – Nicolae Darie, Anatol Durbală, Oleg Grudco și Ion Mocanu – care par a se întrece aici pe sine, dar și unul pe altul, scenele în care apar împreună putând fi socotite extraordinar de reușite.

Strigoii de Henrik Ibsen, în regia lui Ovidiu Lazăr (Teatrul Național „Vasile Alecsandri" Iași), montare intrată în repertoriul ieșean cu câteva stagiunii în urmă, deși mult mai *legată* decât la primele reprezentații, a dezamăgit, în general, publicul spectator. Personal cred că ar trebui amintiți însă Călin Chirilă și Petru Ciubotaru, cei mai buni actori dintr-o distribuție în care, e drept, restul personajelor se reduc la cifra trei.

Teatrul-gazdă a participat la Festival cu o piesă shakespeareană în regia lui Ion Mircioagă – *Cum vă place*. Parafrazând titlul unui articol, mult mai îngăduitor, publicat într-un ziar local, aș

spune că... *nu ne place chiar deloc*. Montarea se apropie prin câteva elemente – costum, machiaj, abordarea personajelor – de teatrul popular, de teatrul de bâlci, în care nu se pierde vremea pentru detalii și se urmărește, în special, efectul produs asupra spectatorilor. Mijloacele implicării publicului în spectacol nu pot înlocui totuși absența unei interpretări nuanțate a piesei, care să pună în evidență, pe lângă subiect, și substratul filosofic prezent în text.

Mariana TOFAN și Aura CĂLĂRAȘU în ***Cum vă place*** de Shakespeare

Năzdrăvanul Occidentului de J.M. Synge, în regia lui Bocsárdi László (Teatrul Național Craiova), mult mai bun decât la data premierei s-a impus la Arad prin coerența și claritatea montării, deși textul a produs – ca de obicei – câteva nedumeriri. Personajul Mirelei Cioabă (*Văduva Quin*) a făcut deliciul spectatorilor, fiind urmat îndeaproape de jocul lui Ilie Gheorghe (Bătrânul Mahon).

Tragedia *Romeo și Julieta*, montată de Keresztes Attila (Teatrul Maghiar de Stat Cluj-Napoca) s-a bucurat la Arad de un succes bine meritat, fiind aplaudată ritmic câteva minute în șir. Simplitatea decupajului, cromatica montării – roșu puternic – precum și jocul actorilor Hatházi Áron (*Mercuțio*), Csiky András (*Călugărul franciscan*), Bogdán Zsolt (*Prologul*) au condus împreună la înregistrarea acestui succes.

Foarte bine primit de public a fost și spectacolul *Jocul dragostei și al întâmplării* de Marivaux, în regia lui Felix Alexa (Teatrul Național „I.L. Caragiale" București). În acest caz meritul este al întregii echipe, de la Grigore Gonța – cap de afiș, la Octavian Puric – mezinul trupei, fără a o uita pe Diana Ruxandra Ion – creatoarea scenografiei.

Departe de a fi un lux, festivalurile continuă să reprezinte – în lipsa organizării de turnee – singura modalitate de circulație a informației concrete și imediate în lumea teatrului. Devine astfel extrem de important felul în care sunt gândite și organizate aceste festivaluri. La Arad, Festivalul de Teatru Clasic are un statut bine definit, o tradiție și nu lasă de dorit nici în privința organizării, dimpotrivă chiar. Alegerea spectacolelor din program a fost singura care nu a excelat, anul acesta.

Plat, cenușiu, neinspirat

Fiind extrem de departe de sugerarea realismului magic specific câtorva comedii shakespeariene printre care și *Cum vă place*, spectacolul Teatrului de Stat Arad, în regia lui Ion Mircioagă, are drept singur merit major faptul că face cunoscut textul piesei, mai bine spus povestea și relațiile dintre personaje.

Compensator, montarea antrenează spectatorii într-un joc de-a pădurea Ardenilor, invitându-i pe scenă, spre deliciul rudelor rămase în sală, învățându-i să mimeze copaci sau să cânte și să danseze alături de actori. *Mărunțișuri* care – simplificând totuși destul de brutal rezumatul spectacolului – animă întregul cenușiu și plicticos, în multe scene chiar inert.

Ludicul și histrionismul inteligent lipsesc din scenă, fiind suplinite până la linia de plutire de îndrăzneala și degajarea actorilor.

Spectacolul nu reușește să depășească sub nici o formă nici stadiul precar în care se află construcțiile scenografice în majoritatea teatrelor din provincie sau mai bine spus *din teritoriu*, după formularea (mai puțin ofensatoare, în cazul în care poate fi percepută și așa) criticului Dumitru Chirilă. Lipsa banilor este și nu este vinovată, în același timp, de această stare de fapt. De cele mai multe ori decorurile și costumele sunt înfiorător de inestetice și nu trădează nici un pic de simț artistic.

Din distribuție mi-au atras atenția Zoltan Lovas (*Orlando*), Ioan Peter (*Tocilă*) și Aura Călărașu (*Rosalinda*), secondată de Mariana Tofan (*Celia*).

Cum vă place este un spectacol deficitar din multe puncte de vedere și nu poate fi supralicitat în nici un fel. Nu trăiește estetic, ci doar ca obligație repertorială de îndeplinit.

Teatrul de Stat Arad – Cum vă place **de W. Shakespeare. Regia: Ion Mircioagă. Distribuția: Ovidiu Ghiniță, Alexandru Bairactaru, Călin Stanciu, Radu Cazan, Costin Gavază, Florin Covalciuc, Zoltan Lovas, Teodor Vușcan, Ioan Peter, Adelin Ghinghioșan, Ion Văran, Bogdan Costea, Dan Covrig, Adriana Ghiniță, Aura Călărașu, Mariana Tofan, Dorina Darie-Peter, Mariana Dănilă, Oltea Aciocârlănoaiei-Blaga, Maura Stoica, Carmen Vlaga, Oana Hui, Ana Maria Dumitrean, Florin Dărăbuț, Savin Mara, Lucian Man, Iosif Tari.**

Conservarea purității

În viziunea lui Keresztes Attila vinovați de și pedepsiți prin moartea lui *Romeo* și-a *Julietei* sale sunt chiar locuitorii Veronei, aceștia împingându-i fără milă pe cei doi în ghearele morții.

Nu întâmplător regizorul alege pentru realizarea scenică a acestei interpretări folosirea unor măști (Vargo Járó Ilona) asemănătoare cu cele venețiene purtate în timpul carnavalului, simbol al decadenței și ireversibilității.

Blestemați prin iubire, bolnavi în urma tragediei petrecute, veronezilor nu le rămâne decât să păstreze pentru eternitate povestea purității distruse/salvate de propria lor nesăbuință.

Spectacolul este construit cu foarte multă atenție pentru elementele de ordin vizual – decor (Dobre-Kóthay Judit) și costume (Vargo Járó Ilona), astfel încât devine ușor de urmărit, chiar fără

serviciul traducerii simultane. Performanță mai greu de realizat însă, în cazul personajului interpretat de Bogdán Zsolt (*Prolog*), un personaj inventat de regizor pentru rostirea prologului, a concluziei finale, dar și pentru comentarea punctelor nodale ale piesei, prin replici împrumutate de la ceilalți și prelucrate în spirit critic.

Tot cu titlul de inovație merită amintită și scena consumării tragediei propriu-zise, în care protagoniștii ratează întâlnirea pregătită cu sprijinul călugărului franciscan la secundă. Pentru ei se dovedește a fi prea târziu cu o secundă, *găselniță* ce conferă finalului un plus de melodramatism.

Întreținerea climatului romantic se realizează pe parcursul spectacolului printr-o coloană sonoră bine gândită și echilibrată, ce abundă în teme poetice și ritmuri melancolice. Adecvate sunt și mișcările interpreților, instruiți special și pentru scenele de scrimă (Habala Péter), duelurile, deși interzise, fiind – se pare – un fel de antrenament obligatoriu pentru tinerii veronezi.

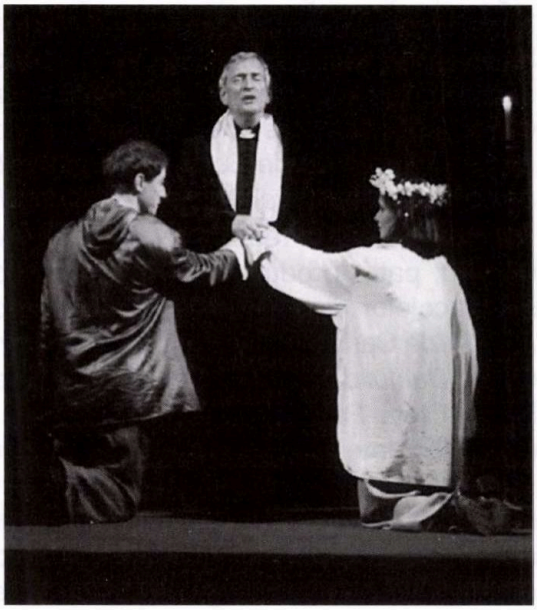
Foarte multă catifea roșie în montarea lui Keresztes Attila, motiv pentru care nu pot să nu remarc o oarecare asemănare cu scenografia spectacolului Național ului bucureștean după *Richard al II-lea* tot de Shakespeare, deși acest lucru nu face decât să confirme impactul foarte puternic pe care îl au asupra spectatorilor opulența și cromaticile deosebite.

Ceea ce nu-mi aduc aminte să fi văzut totuși înainte este realizarea unui labirint prin ridicarea succesivă a câtorva cortine, idee care completează într-un mod fericit sugestiile amintitelor deja măști venețiene.

Chiar dacă imaginea este cea care atrage atenția, în mod deosebit, nu trebuie uitate nici cele mai reușite creații actoricești. Este vorba în primul rând despre Hatházi András (*Mercuțio*), de departe cel mai bun interpret din distribuție, urmat apoi de Csíky András (*călugărul franciscan*), prezență deosebit de distinsă, și de Bogdán Zsolt.

Teatrul Maghiar de Stat Cluj – Romeo și Julieta **de William Shakespeare. Traducerea: Mészöly Dezsö. Dramaturgia: Visky András. Regia: Keresztes Attila. Decor: Dobre-Kóthay Judit. Costume și măști: Varga Járó Ilona. Muzica: Selmeczi György. Coregrafia: Liviu Matei. Scrimă: Habala Péter. Distribuția: Bogdán Zsolt, Senkálszky Endre, Manases István, Salat Lehel, Nagy Dezsö, Dimény Áron, Hatházi András, Galló Ernö, Kardos M. Róbert, Csíky András, Flórián Róbert, Bodea Tibor, Ráduly Csaba, Laczkó V. Róbert, Tyukodi Szabolcs, Albert Júlia, Kali Andrea, Varga Csilla.**

DIMÉNY Áron, CSÍKY András și KALI Andrea în ***Romeo și Julieta*** de William Shakespeare



Oana BORȘ

Un spectacol al gestului mărunt

Printre festivalurile ce au devenit un obișnuit al începutului de stagiune, se numără și **„Zilele Teatrului Valah"**. Anul acesta, însă, a îmbrăcat o formă mai largă, scena teatrului găzduind, în același timp, „Festivalul Internațional al Românilor de Pretutindeni". În general, când se vorbește despre un spațiu spiritual și cultural cu fundament românesc situat dincolo de granițe, atenția ne este îndreptată, cu precădere, către Basarabia, ignorând existența și cu atât mai mult, activitatea altor comunități similare. În acest context, un astfel de festival, devine prilej de cunoaștere. Teatrul „Siracus" din Chișinău (cu *Carmen,* adaptare după Prosper Mérimée), trupa Teatrului „Luceafărul" din Vârșet, Iugoslavia (cu *Regele moare* de Eugen Ionescu), cărora li s-au alăturat Teatrul Dramatic Vidin, Bulgaria (cu *Colonelul Pasăre* de Hristo Botev) și Teatrul „Sava Ognianov" din Ruse, Bulgaria (cu *Cântăreața chelă* de Eugen Ionescu) au fost invitații festivalului.

Din repertoriul Teatrului Valah din Giurgiu, patru producții s-au alăturat spectacolelor din afară: *Slugă la doi stăpâni* de Carlo Goldoni, regia Mircea Crețu; *Duelul* de Natașa Tanska, regia Mircea Crețu; *Pescărușul* de A.P. Cehov, regia Nicolov Perveli Vili precum și *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, regia Mihai Manolescu, spectacol cu care a debutat festivalul. De altfel, el încheie ciclul comediilor lui Caragiale montate în ultimii ani aici. Textele marii dramaturgii care au constituit subiect de meditație și de transpunere scenică pentru mulți creatori, unele memorabile, suscită interes la o nouă decriptare scenică tocmai printr-o prezumtivă originalitate și noutate. Iar în opera lui Caragiale, implântat adânc într-o anume specificitate socială, s-a găsit întotdeauna suficientă substanță.

Regizorul Mihai Manolescu oferă, însă, un palier de lectură superficial. Se cantonează în imediat și periferic, îmbracă personajele cu gest mărunt și primar, mizează extrem de mult pe un umor de suprafață, pe efectul imediat. E adevărat, însă, că regizorul, cu ani de experiență scenică știe să întrețină un ritm, să speculeze momente, să păstreze o linie coerentă fidelă gândului inițial, mărturisit și în caietul-program: „valorile populare vor guverna în relațiile de familie și, încetul cu încetul, familia se va confunda cu întregul popor, întreaga națiune devenind o mare familie. Morala unei asemenea ideologii este simplă: „să ne avem ca frații și ca... cumnații!" și astfel viața de zi cu zi a lui *Chiriac* și a lui *Spiridon* este una caricatural-cazonă (în fața lui *Jupân Dumitrache* merg în pas de defilare); *Rică Venturiano* umblă în geantă cu voalul de mireasă, verighete, flașnetă ce cântă marșul nupțial și coroane de cununie, biserica fiind, evident, poporul; harta cartierului este la îndemână, căci este și față de masă.

Savoarea citirii scenice a comediilor lui Caragiale este dată, în general, și de modul de întrupare a personajelor sale. În spectacolul giurgiuvean, Livius Rus creează un *Jupân Dumitrache* printr-un exces de exteriorizare. În contrast,

Mirela Nicolau (*Veta*) păstrează măsură în construcția rolului său, alăturându-i-se Gabi Munteanu (*Zița*), Radu Panamarenco (*Nae Ipingescu*) și Dinel Tancof (*Chiriac).* Florin Dumitru în *Rică Venturiano* este, din păcate, depășit de rol. Un travesti (*Spiridon*) reușit și foarte convingător face, însă, Mihaela Olar, dând autenticitate personajului său.

Teatrul Valah Giurgiu – O noapte furtunoasă **de I. L. Caragiale. Regia: Mihai Manolescu. Scenografia: Olimpia Damian. Distribuția: Livius Rus, Radu Panamarenco, Dinel Tancof, Mihaela Olar, Florin Dumitru, Mirela Nicolau, Gabi Munteanu.**

Humorror-mania

La început de septembrie, pașnicului trecător al Căii Victoriei, proaspăt reîntors din concediul de vară, îmbulzeala în prag de seară din fața Teatrului Odeon, îi stârnea mirarea. Afișele prezente prin preajmă, în locuri convenționale și mai ales „neconvenționale", cele în drept de a da lămurire, aveau meritul de a accentua... nelămurirea. Căci textul lor suna cam așa: „Mama, buba!"

Ce se întâmpla, de fapt? A patra ediție a *Festivalului Humorror*, „singurul festival de umor negru pur sânge românesc", așa cum ne anunțau organizatorii în materialele publicitare oferite. De altfel, cum „evenimentul" a avut în spate, ca organizator, pe CONNEX, campania publicitară ce l-a însoțit a fost făcută, evident, după tipicul implementării unui „produs" pe piață.

Așadar, la intrare îmbulzeală mare, foarte mulți tineri, căci „se intră pe gratis". Aceasta, bineînțeles, după ce s-au strecurat prin cordonul oamenilor de ordine, invitații sau posesorii unei legitimații de presă. Cei care reușesc să pătrundă înăuntru, în foaier, în spațiul amenajat de către scenograful Dragoș Buhagiar, sunt în pericol de a fi acostați de actorii angajați într-un happening, imagini ale traumelor fizice. Despre altfel de traume, despre altfel de „bube" vorbește, însă, expoziția de fotografie (*Fotofobia*) și de caricatură (*Schizografia*) expusă aici. Despre cele ale societății în care trăim, ale omului de lângă noi și, implicit, ale noastre. Un zâmbet în colțul gurii și încă o demonstrație că hazul de necaz este total compatibil spiritului românesc. *Fotofobia* și *Schizografia* sunt doar două dintre secțiunile festivalului, cea de-a treia secțiune fiind rezervată teatrului, toate având caracter competitiv.

Cine ajuns până aici, poate intra și în sală „pentru a vedea cele cinci piese (spectacole, am spune noi, *n.a.*) care concurează la secțiune Lethalia. Adică una pe seară". Tema fiind umorul negru, probabil a fost destul de greu a găsi în repertoriul teatrelor oferte care să satisfacă cerința. Astfel că, dintre spectacolele selecționate: *Năzdrăvanul Occidentului* de John Millington Synge, regia Bocsárdi László (Teatrul Național Craiova), *Trilogia belgrădeană* de Biljana Skblijanovic (Teatrul „Lucia Strudza Bulandra"), *Popcorn* de Ben Elton, regia Răzvan Săvescu (Teatrul Mic), *Pastramă-Trufanda* după proza, poezia și corespondența lui Ion Luca Caragiale, regia Ion Ardeal Ieremia (Teatrul Național Timișoara), *O tată, sărmane tată, mama*

te-a spânzurat în dulap, iar eu sunt foarte trist de Arthur L. Kopit, regia Iarina Demian (Fundația Artest), numai ultimul poate fi considerat apt de a participa fără urmă de compromis în festival.

Ochiul juriului s-a oprit asupra lui apreciind, însă, doar creația lui Tudor Chirilă (*Jonathan*), care a primit premiul de interpretare, distincția pentru cel mai bun spectacol fiind acordată *Trilogiei belgrădene*. De altfel, o coerentă montare a regizorului Theodor Cristian Popescu, ce are la bază un text axat pe problematica lumii balcanice contemporane.

Serile „humorror" nu se închideau aici, însă. „Oameni care joacă teatru fără nici un rost, căci recitalurile lor sunt hors concours", au delectat publicul de-a lungul a trei seri: Mariana Mihuț, Maia Morgestern și Horațiu Mălăele, pentru ca închiderea galei festivalului să fie făcută de *Operele complete ale lui WLM SXPR"* de Jess Borgeson, Adam Long și Daniel Singer, regia Peter Bokor.

Ileana BERLOGEA

Năzdrăvanul Occidentului

Gongul noii stagiuni 2001/2002 a bătut în toate teatrele țării. Trebuie, totuși, să recunoaștem, că și vara a oferit publicului evenimente artistice. La Sighișoara au putut fi văzute spectacole medievale, iar la Mangalia, la sfârșit de august, a cules aplauze *Gala tânărului actor*. În septembrie, în capitală, concomitent cu muzica lui George Enescu, *Connex* a organizat un festival, *HumOrror*, cuprinzând cele mai diverse montări cu comic negru din țară și din București, după cum și cu recitaluri anume pregătite.

Naționalul craiovean în prag de a-și deschide stagiunea oficială cu noua montare a lui Bocsàrdi Làszlò, un regizor afirmat după 1990, cu o solidă pregătire de inginer, anterioară noii sale pasiuni pentru scenă, a fost invitat de *Connex* la acest festival, premiera având loc cu acest prilej.

Lectura lucrării lui Synge, dramaturg irlandez de la începutul de veac XX, a fost amară, spectacolul a devenit astfel o comedie tristă despre un tânăr chinuit de un tată despotic și crud, convins că fiul său nu este bun de nimic.

Cu Ilie Gheorghe, strălucitor, energic, viu, adevărat în ciudatul rol al tatălui, cu decorurile sumbre, dar sugestive semnate de Bartha Joszef și costumele bine concepute de Kótay Dobre Judith, regizorul a reușit o emoționantă generalizare a destinului lui *Cristopher Mahon*, eroul exasperat de propriul său părinte până la gestul dement de a-i da cu sapa în cap acestuia. Speriat de fapta săvârșită, *Cristopher* fuge, ajungând la un han unde este văzut ca un erou.

Autorul irlandez a vrut să-și satirizeze compatrioții, așa cum a făcut și G. B. Shaw atunci când i-a descris pe irlandezi, sau Sean O'Casey în opera sa dramatică, pentru a nu-l uita nici pe O'Neill în *Fire de poet* și chiar în autobiografica mărturie *Lungul drum al zilei către noapte,* dar la Synge, alături de ironie, se descifrează și înțelegere pentru niște oameni însetați de extraordinar. Tristețea, condamnarea și

Foto: Florinel Chirea

Constantin CICORT și Iulia LAZĂR în ***Năzdrăvanul Occidentului*** de Synge

compătimirea sunt și sentimentele dominante trezite în spectatori de viziunea regizorală. Alături de Ilie Gheorghe, actor ce dă ritm susținut părții a doua a montării, Mirela Cioabă în *Văduva Quin*, o cârtitoare cu suflet bun, câștigată de *Cristopher*, gata să-l ajute pentru a o câștiga pe *Pegeen*, fiica hangiului, reușește să aducă dinamism și culoare, întărite mai ales atunci când în scenă se află fetele din sat, la rândul lor îndrăgostite de tânărul străin, jucate de Romanița Ionescu, Petra Zurba, Ramona Păsărică și Geni Macsim, sau bătrânii. În rolul hangiului îl reîntâlnim pe Valer Dellakeza, unul dintre bunii, foarte bunii interpreți ai Naționalului craiovean, oferind prietenilor săi un pahar și petreceri. Aceștia sunt: Valentin Mihali (*Philly*) și Ion Colan (*Jimmy*).

Un personaj realizat cu umor, distanțare satirică și haz este cel al lui *Shawn Keogh*, un fermier îndrăgostit de *Pegeen*, disprețuit de aceasta, dar cu care probabil se va mărita după plecarea dezamăgitului *Cristopher*, atât de călduros primit la început și categoric condamnat la moarte, atunci când, din nou disperat de bătăile încasate cu o uriașă bâtă de la tatăl său, în fața oamenilor, încearcă să îl omoare, dar, din nou, fără succes.

Am lăsat anume la urmă pe interpreții celor doi tineri, pe Iulia Lazăr, o actriță talentată, dar ale cărei cuvinte abia le-am auzit în *Pegeen,* și pe Constantin Cicort, cu sensibilitate în *Cristopher Mahon*, dar fără suficientă înaripare în momentele de înflăcărată declarație de dragoste. Acest tânăr chinuit, umilit, fără curaj devine, atunci când este liber, cel mai bun. Nu trebuie uitat că el este cel ce-i întrece pe toți, dovedind energie, entuziasm, forță explozivă. Vorbește frumos – ne spune *Pegeen* – și trebuie s-o credem. În realitate, *Cristopher Mahon* este cel ce trebuie să imprime ritmul spectacolului, dând farmec scenelor lirice, după cum tot el trebuie să dea și sentimentul de disperare din final, atunci când părăsește hanul cu tatăl său, dispărând în necunoscut.

Fără îndoială că tânărul actor va ajunge la o realizare mai convingătoare a eroului său, meritând pe deplin numele de „năzdrăvanul Occidentului". Nu trebuie schimbată viziunea regizorală, pusă sub semnul amărăciunii, ci doar să dea farmec și avânt momentelor de victorie asupra întunericului și dezamăgirii.

Comedia lui Synge este amară și spectacolul creat de Bòcsàrdi Làszlo, la fel, cu toate că ne amuzăm chiar copios cu Mirela Cioabă și cu umorul aspru al lui

Ilie Gheorghe, dar textul este cel ce ne duce către zonele durerii și ale absurdului existenței.

Teatrul Național din Craiova. Năzdrăvanul Occidentului **de J. M. Synge. Regia: Bòcsàrdi Làszlo. Versiunea scenică: Mircea Cornișteanu. Decorul: Bartha Joszef. Costume: Kòthay Dobre Judith. Muzica: Konczei Arpàd. Cu: Constantin Cicort, Iulia Lazăr, Ilie Gheorghe, Mirela Cioabă, Valer Dellakeza, Nicolae Poghirc, Valentin Mihali, Ion Colan, Romanița Ionescu, Petra Zurba, Ramona Păsărică, Geni Macsim. Data premierei: 10 septembrie 2001.**

Claudia LIPAN

„Tot românu' plânsu-mi-s-a..."

...astfel a început o nouă ediție a *Festivalului Humorror*, cu moștenirea dureroasă că ne-am cam pierdut pofta de râs; cu toate acestea, cei care au intrat timp de o săptămână în sala de spectacol a Teatrului Odeon au păstrat ceva-ceva din convingerea că poate fi mai bine. Același sentiment se resimte și din recitalul Maiei Morgenstern, intitulat *Trei nopți cu Marx*, după textul lui Mircea Dinescu. Mergând pe linia discursului permanent cu publicul, adresarea directă afectează rând pe rând martorii unui personaj scăpat, parcă, din nemulțumirea bătrâneilor ce-și așteaptă pensiile pe la ușă, din pământul bătut de piatră al câte unui agricultor zelos, din discrepanțele unei generații fără rădăcini... Anonim și solitar, omul văzut de Mircea Dinescu mai are un singur pas până la integrarea în masă. Emoția acestei noi perspective este transmisă de puterea obișnuinței. Deprins cu ideea că nivelul de trai poate fi (la un moment dat) mai bun, *el, ea, noi, tu*, acest personaj multiplu, seamănă cu toți cei despre care vorbește. Este neliniștit, umilit, învingător etc., aparține oricărei imagini contemporane despre ceea ce ne înconjoară. Maia Morgenstern revine pe scenă după o evoluție nu tocmai inspirată de la sfârșitul stagiunii trecute. Tenta de umor negru care există în lipsurile eroinei o determină pe interpretă să își supraliciteze demonstrația. Partea nereușită a acestei încercări este că spectacolul devine un fel de medicament fără prescripție; îl iei și gata! El nu mai convinge, ci pur și simplu se zbate pentru a crea o impresie. Partea bună a lucrurilor ține nu de sclipirile sporadice ale textului, cât de potențialul scenic al talentatei actrițe, care reușește uneori, în recital, să aducă o nuanță sensibilă, prăfuită de agitația noastră zilnică. Nu a mirat probabil pe nimeni faptul că alături de Maia Morgenstern a urcat, încă o dată, pe scenă compozitoarea Dorina Crișan Rusu. Acompaniamentul discret, potrivit unui „one woman show", a transformat sala de la Odeon într-un café-theatre neobișnuit de spațios. Ceea ce nu a împiedicat-o pe Maia Morgenstern să umple de multe ori momentele goale ale textului cu mișcări circulare fără răspuns. O lecție de supunere în fața limbajului teatral, a unui spectator venit acolo chiar și la-ntâmplare – la ecoul unei intrări libere. Or, dacă teatrul crește în continuare pe experiența spectacolului cu priză la public, dar cu un bagaj creativ insuficient sau inexistent, atunci... „viitorul" nu sună întotdeauna așa de bine!

Ioana ANGHEL ICHIM

DESPRE „JOCUL DE-A SCULPTORUL"

S-a numit Talmeș-Balmeș".

Și a fost nu un recital de teatru, ci un curs de sculptură.

Așadar, am asistat la facerea unei sculpturi, al cărei creator a fost un actor și unde materialul de sculptat a fost o masă de oameni – publicul din sala de spectacol.

Mai întâi, sculptorul a cioplit un zâmbet discret. Apoi mai multe guri deschise, asemeni unor hohote de râs. După aceea, și-a distrus propria sculptură, întipărindu-i în loc o expresie tristă. Dar s-a „supărat" iar, și, parcă certându-și propria creație, i-a dat acesteia un chip vinovat ce parcă nici nu mai respira de uimire, ori de frică, ori poate doar de curiozitate.

Și apoi iar și-a distrus opera, remodelându-i mereu alte și alte expresii. Și s-a jucat sculptorul așa, cât a avut el chef.

Și când a obosit, ori poate doar s-a plictisit, a modelat o mulțime de oameni cu palmele împreunate în chip de aplauze, le-a întipărit pe chipuri ochii strălucind de bucurie și gurile creionate în largi zâmbete. Apoi, asemeni vrăjitorilor din povești, a suflat peste sculptura lui, dându-i astfel viață. Sculptura a respirat o dată, după care a explodat într-un tumult de aplauze și urale pentru cel ce a modelat-o, și anume, sculptorul... Horațiu Mălăele.

Scrisoare de admirație

Cu toate că vor fi, poate, mulți oameni care vor citi aceste rânduri, ele vă sunt adresate dumneavoastră, doamnă Mariana Mihuț.

Vă scriu pentru a vă spune că am regăsit și am trăit în ora cât a durat recitalul *Off Off Off humor* tot ceea ce am crezut și visat că este TEATRUL.

Am crezut că este o meserie de credință și de totală dăruire. Și am văzut pe scenă o actriță care se dăruia necondiționat plăcerii de a juca, de a exista pe scenă.

Am visat un teatru în care să uit de tot și toate cele pe care le-am învățat, de ideile-mi preconcepute despre piese și personaje, despre nimicurile ce ne frământă secundă de secundă și să trăiesc, să mă bucur sau să sufăr numai pentru ceea ce se întâmplă pe scenă. Și așa a fost: am plâns pentru copilul din flori din *Acești îngeri triști,* m-am enervat împreună cu..., am râs de furia...

Așadar, dumneavoastră doamnă, cu harul, farmecul și dăruirea dumneavoastră, m-ați convins să iubesc și mai mult TEATRUL.

Pentru asta vă mulțumesc.

Cu dragoste,

Ioana Anghel Ichim.

LA ANIVERSARĂ

De la
Doamna Berlogea
am învățat că:

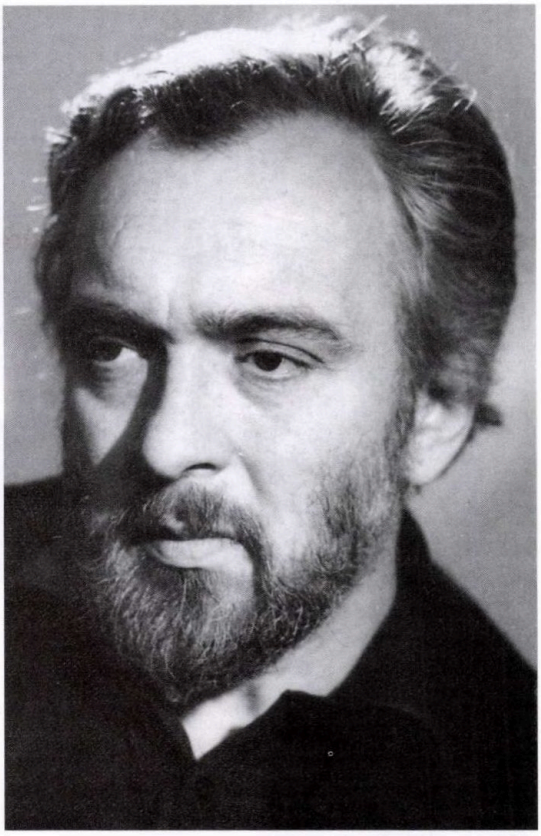
I înseamnă *iubire*
L înseamnă *lumină*
E înseamnă *energie*
A înseamnă *aripă*
N înseamnă *nostalgie*
A înseamnă *artă*

B înseamnă *bucurie*
E înseamnă *erudiție*
R înseamnă *respect*
L înseamnă *lecție*
O înseamnă *opinie*
G înseamnă *generozitate*
E înseamnă *estetică*
A înseamnă *artist.*

Și pentru toate acestea îi mulțumesc!

George Ivașcu

LA MULȚI ANI!



„A sluji teatrul înseamnă a sluji ideea de cultură, a sluji ideea de frumos, înseamnă a sluji ideea de bine și de Dumnezeu", spunea actorul **Constantin Codrescu** la împlinirea a 70 de ani. O viață petrecută sub semnul teatrului, privit fie din unghiul celui ce stă pe scândura scenei sau din acel al creatorului de spectacol, fie de pe poziția diriguitorului de teatru sau a celui ce împărtășește din bogăția sa tinerilor, generoasa misie a mentorului. Toate aceste impostaze i s-au împletit în viață. Acei care, poate, nu l-a văzut pe o scenă cu siguranță i-a ascultat vocea pe undele radio sau i-a văzut chipul în filme.

A debutat încă student fiind, în 1948, la Teatrul Național din București în rolul *Bucătarului* din *Romeo și Julieta* de Shakespeare. A urmat o carieră tumultuoasă, cu roluri de registre diferite, alături de regizori de marcă: Marietta Sadova, Moni Ghelerter, Dumitru Neleanu, Lucian Pintilie, Sorana Coroamă Stanca, Ion Cojar, Horea Popescu. A fost *Niță Logofătul* în *Mitrea Cocor* de Mihail Sadoveanu; *Jupân Dumitrache* în *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale; *Torvald Helmer* în *Nora* de Ibsen; *Serafim* în *Meșterul Manole* de Lucian Blaga; *Ovidius* în spectacolul cu același nume după piesa lui Grigore Sălceanu; *Scroop* în *Richard al II-lea* de Shakespeare; *Kenneth* în *Amintirea unei dimineți de luni* de Arthur Miller; *Părintele Visarion* în *Baltagul* după Mihai Sadoveanu; *Brâncuș* în *Coloana infinită* de Angela Plati, *Don César de Bazan* în *Ruy Blas* de Victor Hugo; *Tiresias* în *Antigona* de Sofocle, *Severino* în *Testamentul câinelui* de Assuna Ariano, *Sir George Crofts* în *Profesiunea doamnei Warren* de G.B. Shaw; *Radu Vereș* în *Nu suntem îngeri* de Paul Ioachim; *Starbuck* în *Omul care aduce ploaia* de Richard Nash, *Isaias Krappo* în *Cu călușul în gură* de Alfonso Sastre, Doctorul în *Doctorul minune* de Hristache Popescu. Și-a legat destinul de teatre din București, dar și din țară, cu precădere de: Teatrul Mic, Teatrul „Nottara", Teatrul Național din Târgu Mureș, Teatrul „Maria Filotti" din Brăila. Ca regizor s-a aplecat asupra textelor lui Dostoievski (*Frații Karamazov*); Arthur Miller (*Moartea unui comis-voiajor*), Cehov (*Vacanța artistică studențească*); Maxim Gorki (*Micii burghezi*); Camil Petrescu (*Act venețian*); Iosif Naghiu (*Valiza cu fluturi*); Aurel Baranga (*Rețeta fericirii);* Tudor Mușatescu (*Sosesc diseară*).

George VRACA și Constantin CODRESCU în ***Meșterul Manole*** de Blaga

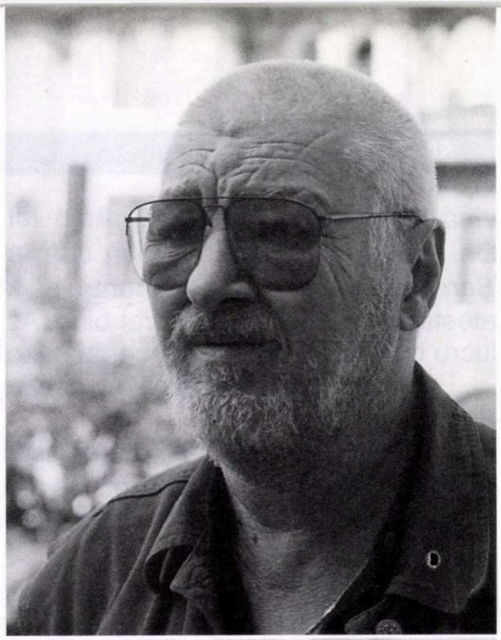
Dincolo de privirea unui spectator sau de răsfoirea unei biografii, omul Constantin Codrescu se dezvăluie altfel, celor din jur. Așadar, am întrebat cum este *partenerul* Constantin Codrescu. Ne-a răspuns **Lucia Mureșan.**

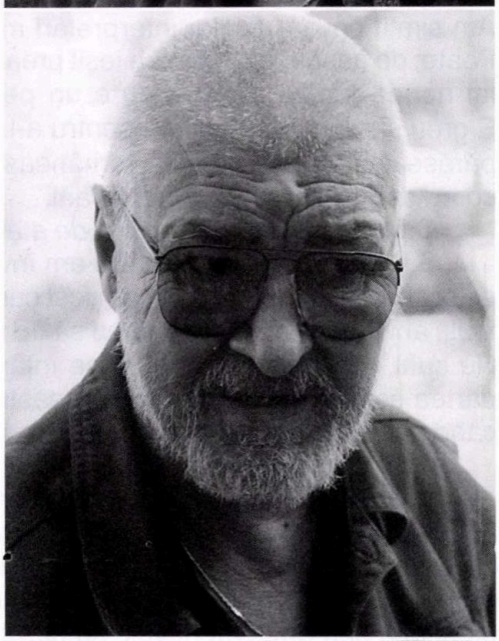
„Întâlnirea cu Constantin Codrescu, Puiu, cum am început să-i spun de la un anumit moment, când diferența de profesie și de vârstă începuse să conteze mai puțin, a fost pentru mine, un lucru deosebit. Faptul că eram la teatru sau în Radio alături de el îmi dădea un sentiment de siguranță, de certitudine că nu pot greși, că lucrurile se vor desfășura calm, adevărat și de fiecare dată cu cel mai bun rezultat pentru toți. E un partener generos, un partener cald, un partener care îți inspiră enormă încredere. Îl respect și i-am respectat întotdeauna statura morală, adevărul, cinstea profesională și omenească care, în general, în profesia acesta nu merg alături. El e o fericită excepție de om drept și cinstit lângă care e bine să exiști." Și-am mai întrebat cum este *profesorul* Codrescu. Ne-au răspuns **studenții săi** de la Universitatea Ecologică.

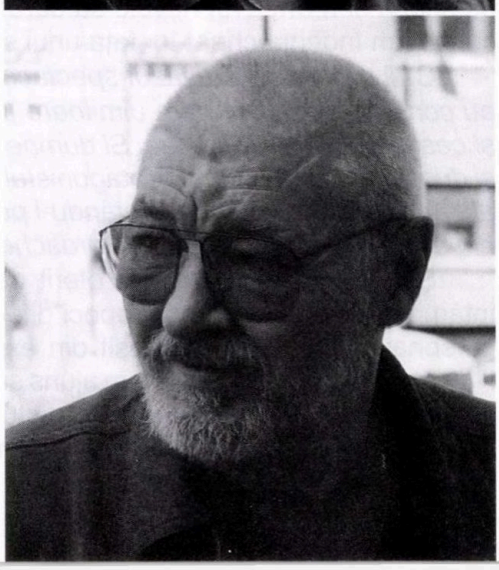
„Pentru noi înseamnă zâmbet, mult zâmbet. Un om extraordinar de la care putem învăța mereu, din fiecare gest, din fiecare privire." (Roxana Arsene) „Un om care ne-a învățat cât de grea și cât de ușoară, în același timp, este meseria de actor. Un om deosebit, un copil chiar la vârsta de 70 de ani... (Mircea Teodorescu)

Oana BORȘ

Ștefan Iordache – în floarea vârstei artistice







Costin MANOLIU: *Anul acesta ați împlinit 60 de ani. Este un prag important în viața dumneavoastră sau este o vârstă oarecare?*

Ștefan IORDACHE: Nici nu-mi vine să cred c-au trecut atâția ani de când m-a azvârlit mama în lume. Nu știu dacă a făcut bine sau rău, Doamne, iartă-mă! Nu mă gândesc la atâția ani de viață, ci la atâția ani de teatru: 40 de ani.

C.M.: *Vă este frică de moarte, de acel moment care vine inevitabil?*

Ș.I.: Mi-e frică, recunosc. Aș vrea să știu când mor. Nu mi-ar plăcea să mor în somn. Aș vrea să știu cum e trecerea asta, să mă lupt puțin cu doamna asta care ne urmărește pe toți.

C.M.: *În martie 1999, la Gala UNITER, vi s-a acordat Premiul pentru întreaga activitate artistică. Unii au spus că acest premiu venea prea târziu, alții au fost de părere că a venit prea devreme, că mai aveți mulți ani de carieră artistică. Cu ce stare de spirit ați primit dumneavoastră acel premiu?*

Ș.I.: Atunci am făcut o glumă, ca să fiu în ton cu veselia specifică Galei. M-am uitat la ceas și am zis că e cam târziu. Cred că acel premiu a venit la timp.

C.M.: *Sunt oameni care vă consideră cel mai important actor român în viață. Un actor ca Ștefan Iordache, care cu siguranță este conștient de marea sa valoare, mai are nevoie de premii, de astfel de confirmări?*

Ș.I.: În arta actorului, în teatru, nu există „cel mai…", „cea mai…". Poți să fii important pe moment, apoi poate să

vină un personaj care-ți dărâmă tot ce ai construit în spate. Asta e viața. De aceea, orice premiu, așa cum a fost și cel de anul acesta pentru rolul *Barrymore*, este binevenit, pentru că teatrul e un examen perpetuu și un premiu atestă, într-un fel, că ai lucrat bine. Actorul este un copil și copilul când face un lucru bun primește o bomboană, o jucărie și se bucură.

C.M.: *Când ați simțit că a început să se împlinească cariera dumneavoastră artistică?*

Ș.I.: În meseria noastră n-ai niciodată sentimentul împlinirii depline. Eu mă consider în continuare student. De altfel, cea mai frumoasă perioadă a fost cea a studenției. Mai am foarte multe de învățat. Împlinirea e atunci când pui capul jos, ferească Dumnezeu!

C.M.: *Cațavencu a fost o provocare pentru Ștefan Iordache?*

Ș.I.: Am fost obsedat de ceea ce au făcut în acest rol predecesorii mei. Am simțit povara acelor interpretări memorabile pe care am apucat să le văd. Poate, de aceea, nici nu mi-a ieșit prea bine. Dificultatea a constat în propunerea lui nenea Iancu. *Cațavencu* e un personaj emblematic pentru noi, românii. E greu s-aduni toate datele pentru a-l defini pe acest politician care nu vrea să părăsească scena politică românească. Caragiale parcă ne-a programat pe computer pentru multe sute de ani.

C.M.: *Un actor are datoria de a avea o atitudine politică explicită?*

Ș.I.: E treaba fiecăruia. Eu am învățat arta actorului și cred că locul meu e pe scândură. Nu pot să neg, am fost curtat de diverse partide, dar am muncit prea mulți ani pentru ca numele meu să fie folosit de te miri cine. Nu mă interesează. Nu sunt indiferent la ceea ce se întâmplă în țară, dar mă preocupă mai mult partea socială și morală a vieții noastre. Vreau să fiu un om liber, măcar acum când acest lucru este posibil, deși eu m-am considerat liber și înainte de 1990.

C.M.: *Cum putea un actor să aibă o oarecare independență înainte de '90?*

Ș.I.: Am fost liber pentru că m-a preocupat numai meseria mea. Am jucat în spectacole importante, nu m-am băgat în nici o mocirlă, nu am spus poezii omagiale, n-am făcut elogii nimănui. Sunt oameni care se folosesc de conjuncturi pentru a ajunge unde își propun. Nu-mi este felul. Dumnezeu m-a ajutat să exist pe scenă și n-am avut nevoie să sărut nici o mână sau să îngenunchez în fața cuiva. Am îngenunchеat în fața unui singur altar: Teatrul.

C.M.: *Cei care au văzut spectacolul cu piesa „Barrymore" de William Luce au constatat o asemănare uimitoare între cariera artistică a actorului american și cea a lui Ștefan Iordache. Și dumneavoastră ați jucat în spectacole muzicale, și dumneavoastră ați fost protagonistul unor spectacole cu marile piese de teatru ale lui Shakespeare. Interpretându-l pe* Barrymore, *ați avut senzația că, de fapt, ni-l dezvăluiți chiar pe Ștefan Iordache?*

Ș.I.: Da. Textul mi-a fost oferit de către meșterul Radu Beligan. A fost o întâmplare ca doi actori din epoci diferite și din locuri diferite să joace aceleași personaje. Sigur că am folosit din experiența mea cu *Hamlet*, cu *Richard III*. Nu mi-am jucat viața. Încă n-am ajuns să-mi pierd memoria și nici să fiu dependent de alcool. Am încercat să redau artistul din Barrymore și să pun de la mine câte ceva din ceea ce am construit atâta amar de ani.

C.M.: *După atâtea roluri din Shakespeare, ați putea spune care sunt acele daruri cu care trebuie să fie înzestrat un actor pentru a aborda marele repertoriu shakespearean?*

Ș.I.: Cu Shakespeare, crești. Horia Lovinescu a avut curajul să mă distribuie când eram tânăr, la 32 de ani, în *Hamlet*. De obicei, îl joacă actori maturi, care au experiența necesară pentru a aborda acest personaj de nefăcut, de necuprins. Înainte îl jucasem pe *Raskolnikov* în *Crimă și pedeapsă* după Dostoievski și alte roluri care au pus o mică bază pentru a mă încumeta să joc *Hamlet*. Un coleg, Dumnezeu să-l ierte, Ion Bog, după ce m-a văzut în *Ultima cursă* de Horia Lovinescu, mi-a zis: „Acum îți vine ușor, după ce-ai jucat *Hamlet*". Așa este. Cred că în fiecare teatru trebuie montate piese de Shakespeare.

C.M.: *Cu spectacolul cu „Titus Andronicus", împreună cu trupa Naționalului din Craiova, ați călătorit în foarte multe țări, ați cunoscut artiști din străinătate. Actorul român ajuns în străinătate are de ce să se simtă în vreun fel complexat?*

Ș.I.: Mai fusesem în străinătate și știam ce mă așteaptă. La primele spectacole cu *Titus Andronicus*, au venit oamenii cam sceptici, deși teatrul românesc are un renume bine stabilit. După 1989, s-au „exportat" mai ales imagini cu aurolaci, copii orfani, așa că unii se minunau că într-o țară care abia se târâie poate exista un spectacol precum *Titus Andronicus*. Actorul român nu are de ce să fie complexat când ajunge în străinătate. Ca și Shakespeare, teatrul românesc va exista veșnic.

C.M.: *Ați spus cândva că vă simțiți mai aproape de teatru decât de film. Mențineți afirmația?*

Ș.I.: Mă simt mai bine în teatru, pe scenă, decât pe platoul de filmare. Teatrul e mai cald, mai aproape de om, e irepetabil și fascinant, e o luptă cu tine însuți.

C.M.: *În ce măsură viața personală influențează profesia unui actor?*

Ș.I.: În afara scenei, viața mea e normală. Mai la un șpriț cu prietenii, mai la o vodcă, la o discuție. Îmi place să merg mult pe jos. E bine pentru un actor să aibă o viață ordonată, să aibă cineva grijă de el. Eu am avut noroc și îi mulțumesc soției mele, Mihaela, că m-a suportat din 1970 până acum. Dacă n-aș fi fost căsătorit, probabil aș fi dispărut mult mai repede de pe scenă.

C.M.: *Ați cunoscut actori înzestrați care nu s-au împlinit, care s-au ratat din cauza vieții din afara scenei?*

Ș.I.: Nu-mi permit să judec viața altui actor, oricine ar fi el. E vorba și de Dumnezeu, de ce fel de genă aruncă în tine când te naști. Nimeni nu știe ce e-n sufletul unui actor care nu s-a realizat, sau care n-a fost atent cu viața lui, care poate suferă în singurătate.

C.M.: *Ziua în care aveți spectacol o petreceți diferit față de celelalte?*

Ș.I.: Da. Nu repet în ziua în care am spectacol, chiar dacă sunt în plină desfășurare repetițiile pentru un alt spectacol. Cu o seară înainte, mă culc devreme; mă scol târziu, stau în pat până la ora 2 după-amiază și la ora 4:30 sunt la teatru.

C.M.: *Și înainte de intrarea în scenă?*

Ș.I.: La cabină, repet textul încă o dată, mai joc o dată spectacolul. Verific decorul și recuzita de pe scenă. Dacă sunt și partituri muzicale în spectacol, le repet și pe acestea, chiar pe scenă. Apoi joc poker american de unul singur. Nu vorbesc cu nimeni, nu prea mă uit în oglinzile care sunt în cabină și încerc să

intru în atmosfera spectacolului. Nu pot să vin de la cumpărături, de la piață și, imediat, să urc pe scenă.

C.M.: *Vi s-a întâmplat să nu aveți chef să urcați pe scenă într-o anumită seară?*

Ș.I.: Bineînțeles. Uneori am fost chiar bolnav, dar când ajungeam pe scenă se întâmpla ca spectacolul să fie pentru mine cel mai bun medicament.

C.M.: *V-a fost vreodată frică de întâlnirea cu publicul?*

Ș.I.: Frică, nu. Mi-a fost teamă – să diminuăm puțin acest sentiment – o teamă plăcută. Când e vorba de o piesă cunoscută, publicul are de obicei în cap un personaj deja format și actorul trebuie să dărâme construcția publicului, să o ofere pe a sa și să-l convingă că e cea bună.

C.M.: *În ce măsură jocul dumneavoastră este influențat de reacțiile publicului?*

Ș.I.: Se spune că publicul își merită spectacolul. Că trebuie și el să fie talentat. Există public talentat. La o comedie, normal, aștepți ca publicul să râdă. La o dramă sau la o tragedie, e o liniște specială pe care actorul o simte. Sunt niște antene care îți spun dacă publicul e cu tine, sau nu. Dacă Duhul coboară peste actori, el coboară și asupra sălii.

C.M.: *Vi s-a întâmplat să vă deranjeze reacțiile unor spectatori?*

Ș.I.: Când sălile se mai umpleau cu soldați sau copii prea mici, aduși cu școala, care nu înțelegeau ce se rostește și ce se întâmplă pe scenă. De mulți ani n-am mai avut parte de reacții care să mă deranjeze. De altfel, nu de eventualele reacții inadecvate ale publicului mi-e frică, ci de superproducțiile cu care sunt bombardați copiii, cei tineri, cei încă în formare. Limba română e invadată de englezisme și de expresii de mahala. Eu iubesc mahalua, de acolo vin, dar, după părerea mea, literatura, teatrul, muzica ar trebui să înnobileze omul și nu să-l coboare acolo de unde a plecat. Mă simt dator să am grijă de public. Așa cum va fi publicul, așa va fi și teatrul. Dacă publicul va veni la teatru să vadă poponețe goale, țâțe aruncate pe spate, înjurături, vulgarități, teatrul nu va fi bun. Eu sunt la final de carieră, dar aș vrea ca mai tinerii mei colegi să nu facă nici un fel de concesii prostului gust.

C.M.: *Are vreo importanță dacă sala este pe jumătate goală sau dacă este arhiplină?*

Ș.I.: În tinerețe, cu teribilismul specific vârstei, îmi spuneam: „Nu mă interesează cine e în sală, să joc eu!". Contează, desigur, câtă lume e în sală. Mult mai bine te simți dacă sala e arhiplină, decât dacă în sală sunt câțiva speriați, și certați între ei. Cu toate acestea, teoria ne învață că noi trebuie să jucăm la fel de bine și dacă în sală e un singur spectator.

C.M.: *Vă influențează prezența în sală a criticilor de teatru, la premieră?*

Ș.I.: Da. Mai ales ei au un spectacol în cap, care de multe ori nu coincide cu propunerea noastră. Nu sunt un actor de premieră. Eu dau de rostul unui personaj după 10–15 reprezentații. Cronicarii au menirea lor. Pentru istoria teatrului, ei sunt cei care consemnează. Nu putem trăi fără ei.

C.M.: *O cronică defavorabilă făcută unui spectacol poate influența traiectoria profesională a unui actor?*

Ș.I.: Eu obișnuiesc să citesc cronicile unui spectacol în care joc după un an de la premieră. Pentru mine, cel mai important critic e publicul.

C.M.: *În caietul-program al spectacolului „O scrisoare pierdută", într-un fel de portret pe care vi-l face, criticul de teatru George Banu scrie: „În ciuda caracterului său colectiv, pe o scenă orice mare actor încarnează o singurătate. (...). Marele actor poate uneori să eșueze, dar el nicicând nu se poate dezice pe sine. (...). Cu personajele, marele actor nu se identifică, nici nu le ține la distanță – cele două ipostaze clasice ale jocului – ci conversează cu ele la paritate". Are dreptate George Banu?*

Ș.I.: Da. Există o conversație ascunsă cu personajul. Mergi cu el de mână și simți când e nemulțumit. Un spectator talentat probabil că descoperă și personajul, și eul actorului. Pentru mine e un elogiu când cineva îmi spune: „Pot să fac și eu ca tine". Dacă un spectator crede asta, înseamnă că i se pare că e ușor ceea ce faci, că ai fost adevărat. Orice personaj e un fel de naștere. De multe ori mă întreb cine sunt eu. Mă regăsesc în toate personajele? Toate personajele au ceva din mine? Merg ele cu mine și pe stradă? Mi-e foarte dor de mine. De Ștefan Iordache, copil. *Barrymore* spune: „Nu mă mai pot întoarce în camera aceea din cer". La copilărie. Pe de altă parte, teatrul te îmbogățește. Existând în atâtea ipostaze, te îmbogățești. Fiziologic e chinuitor, pentru că e un joc dificil al metabolismului. Au fost spectacole la care am slăbit 3–4 kilograme în timpul unei reprezentații. Și psihic, e greu. Să uiți de tine, să urăști cu patimă, să iubești cu pasiune, să fii rege, criminal, cerșetor. Meseria asta lasă urme adânci. De aceea, după cum se poate constata, mulți dintre actorii care au jucat bine și mult, trăiesc puțin.

C.M.: *Tot George Banu spune: „Marele actor nu evoluează, ci se revelă. Azi încă nu pot distinge o diferență sensibilă între ceea ce aducea Iordache când debuta la Casandra cu* Arturo Ui, *sau când dezvăluia adâncul ființei în spectacolul lui Dinu Cernescu cu Ghelderode, de o violență carnavalesc-tragică. Ce o atribuia lui* Titus Andronicus. *(...). Dacă am dispune de înregistrări, indiscutabil că ameliorări sau modificări tehnice ar deveni vizibile, detalii ce însă memoria le ignoră pentru a nu reține decât esențialul. Esențial că la Iordache, nu s-a transformat. Marele actor (...) se prezintă de la început ca purtător al unei lumi, prizonier și explorator al ei. (...). Singurul risc este cel al epuizării..., dar nicidecum al schimbării". Așa este? Ștefan Iordache, cel din* Arturo Ui, *sau din „Tigrul" e neschimbat, e același cu cel din „Titus Andronicus" sau din „Barrymore"?*

Ș.I.: Substanța e aceeași. E frumos ce a scris George Banu. De aceea e un mare estet de teatru. Totuși, îndrăznesc să-l contrazic. Cred că pe când jucam *Tigrul* aveam niște calități care puteau sugera o evoluție bună în viitor. Eu nu pot să mai fiu același. Ce lume a mea purtam eu la 22–23 de ani? Cea a vieții petrecute în cartierul Rahova din București și cea a vacanțelor la Calafat, unde mâncam lubenițe. Nu cred că eram foarte bogat sufletește. Probabil că aveam ceva de spus în teatru încă de-atunci. Adunându-se anii, experiența de viață, fiind un om curios din fire și obsedat de nou, deși nu s-ar părea, mi-am schimbat felul de a gândi și de a exista. Cred că abia acum se poate spune că port în mine o lume.

C.M.: *Succesul, dacă apare, trebuie ignorat sau cultivat?*

Ș.I.: Depinde cum ești construit și ce înțelegem prin succes. Fără ambiție și fără un dram de egoism, un artist izbândește mai greu. Sigur că sunt la locul meu, pentru că nici nu pot fi pe locul altuia. Îmi apăr locul prin muncă. Nu vreau

să m-arate lumea cu degetul, să se spună că fac ceva ce nu mi se cuvine. Succesul e un cuvânt care-mi displace. Să nu spui unui actor: „Succes!". Precum pescarii, avem și noi superstițiile noastre. Teatrul se face cu sufletul. E înconjurat și de Dumnezeu, și de diavol. E o meserie care te expune, în care nu poți minți. Un om modest în relațiile personale e modest și pe scenă.

C.M.: *Care este relația pe care trebuie să o aibă un actor cu un teatru, cu o trupă, astăzi în România?*

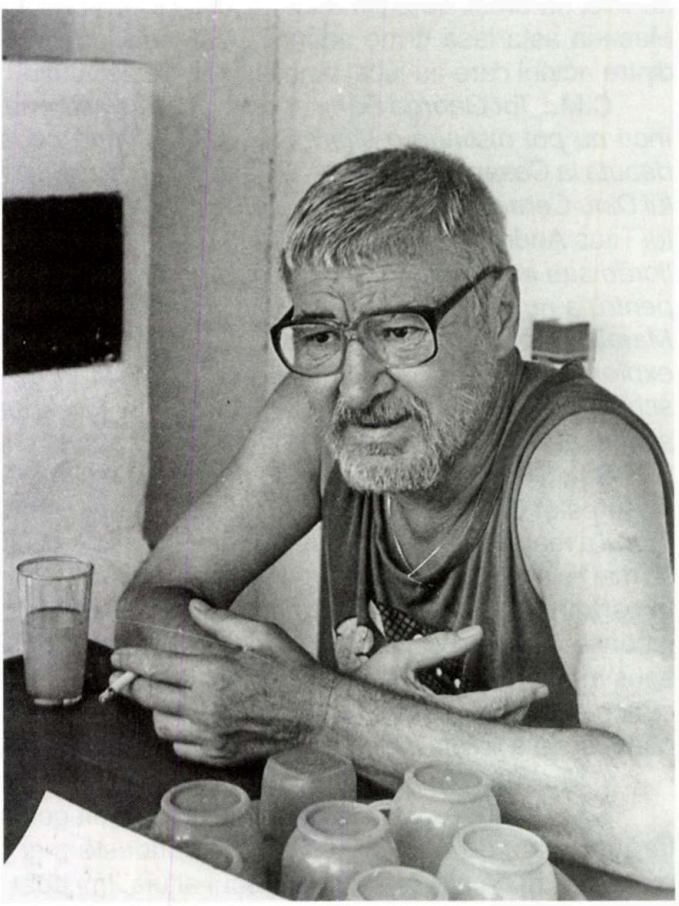
Ș.I.: Nu pot vorbi în numele tuturor. În ce mă privește, sunt mulțumit pentru că sunt solicitat să joc la mai multe teatre. Sunt puțin trist pentru colegii mei de generație, care sunt prea puțin folosiți, mai ales în cinema. S-a săturat lumea de limba engleză, de limba spaniolă și îi e dor de noi. Spun asta cu mâna pe inimă. Mă mâhnește să știu că nu peste multă vreme această generație va dispărea și n-a fost exploatată suficient.

C.M.: *Ce-și dorește, la 60 de ani, un om împlinit?*

Ș.I.: Nu sunt un om împlinit. Am încă bucuria muncii. Și nu numai în teatru, ci și la mine la țară, la Gruiu. Mai dau cu sapa, cu cazmaua. Nu sunt cochet când spun că nu mă simt bătrân. „Un om e bătrân când părerile de rău au luat locul visurilor." – citat din *Barrymore*.

C.M.: *Mi-a plăcut când, la una dintre Galele UNITER, desfășurate la Teatrul Național, ați spus: „Mulțumesc teatrului românesc care m-a adus din cartierul Rahova aici, în centru, pe această scenă, de unde vă vorbesc".*

Ș.I.: Nu vreau să uit de unde am plecat. Pomenesc poate prea des de cartierul Rahova și de Calafat. Sunt reperele mele. Eu îi mulțumesc lui Dumnezeu că m-am născut în cartierul Rahova și am trăit mult printre oltenii mei din Calafat. Mă fascinează Dunărea, apa,... lichidele!



Costin MANOLIU

MEMORIA TEATRULUI

Sorana COROAMĂ-STANCA

Despre o logodnă și despre o zi de joi

...„Vorbim despre oameni ca și cum am vorbi
despre cărți, despre fluturi sau despre haine uzate,
vorbim despre ei ca și cum n-ar mai fi
decât reproduceri pe cărți ilustrate,
anemice copii, decolorate,
tot mai puține păreri – și tot mai târzii...

...Vorbim ca și cum nemaifiind, și-au pierdut
sub propria mască înfățișarea
și graiul și harul și mersul și starea
și acum rătăcesc în necunoscut, acolo unde numai Ion, clopotarul cel mut,
le cunoaște adesea, când le sună plecarea."

Îmi revin mereu în amintire aceste cuvinte din *Exordiu* de Dominic Stanca, versuri cu care se deschide ciclul său de poeme *Strada care urcă la cer.*

Care este strada pe care urcă acum Dominic? Care este aceea pe care se află acum Marietta Sadova?

Datorită doamnei Sadova m-am întâlnit cu Dominic, în seara în care Teatrul Național din Cluj, găzduit în turneul său bucureștean de către fostul Teatru „Constantin I. Nottara" (actualul Teatru Mic), propunea pe scena noastră punctul său de vedere asupra înțelegerii și reprezentării piesei *Micii burghezi* de Gorki. Prilej de comparații și de confruntări, căci și noi, cei de la recent înființatul pe atunci Teatru Nottara, îi făcuserăm acestuia inaugurarea cu același text. Repertoriul fusese propus de doamna Sadova, care în acel moment era directoarea „Nottara"-ului, dar și conducătoarea artistică a Naționalului clujean, personalitatea sa marcând puternic ceea ce, de fapt, a fost una dintre cele mai hotărâtoare schimbări de concepție asupra teatrologiei și spectacologiei românești de după război.

O mare română această doamnă, care-și întemeia opțiunile pe cunoașterea temeinică a tradițiilor și culturii poporului său, dar și pe stăpânirea filoanelor clasice care irigau teatrul modern.

Îmi amintesc despre nesfârșitele noastre conversații. Era o interlocutoare excepțională, cultivată, vie, incisivă sub aparența sa de blândețe molcomă. Vorbeam despre Shakespeare, despre literatura franceză sau cea americană de ultimă oră, greu de găsit în zodia proletcultismului și a moștenitorului său – realismul socialist.

Acei câțiva ani, puțini, 1945, 1946, 1947, în care mai trăiserăm încă într-o libertate supravegheată, dar nu sufocantă, se încheiaseră dramatic.

Doamna Sadova dorea să pună în scenă *Othello* (a și făcut-o la Cluj), *Apus de soare* (la Naționalul bucureștean) și *Miorița* lui Valeriu Anania (la Teatrul „Delavrancea", tot din capitală) sau piese americane (în acea înșelătoare primăvară din '45–'47), dar între timp trebuia să navigheze prudent sub stindardul lui Cehov (care-i plăcea) și al lui Gorki (care n-o interesa deloc, dar care era o soluție diplomatică, oferind partituri pentru actori și posibilitatea unui teatru de analiză psihologică nuanțată).

În punerile ei în scenă, *Actorul* își ceda supremația în favoarea *Relației* dintre personagii, a „hectorilor" în ansamblul lor. Era o școală de înaltă clasă, în care doamna Sadova nu impunea nimic, ea explica, netezea, arăta o cale, puteai s-o urmezi sau nu, dar acela era un drum adevărat, o ieșire din labirint, din hățișurile chinuitoare pe care le înfruntă actorul.

Nu știu dacă doamna Sadova a fost ceea ce noi, regizorii, numim un *Regizor*. Cred că nu. Dar n-are absolut nici o importanță. A fost *cel mai mare pedagog de actori* pe care l-am cunoscut. Ca actriță, am distribuit-o în spectacole de-ale mele cu plăcere, căci era interesant să lucrezi cu o interpretă de mare profesionalitate, care nu încerca, pe scenă, să fie nici profesor, nici regizor, ci exact ceea ce era – o actriță deosebit de atentă, integrându-se unui demers regizoral credibil și pe care îl acceptase.

Sunt zeci de nume sonore, care-i datorează doamnei Sadova șlefuirea, rafinamentul, forța și intrarea victorioasă a talentului lor pe tărâmurile mișcătoare și neliniștite ale artei.

Ea nu lansa vedete, acestea se alegeau de la sine, ea crea doar atmosfera prielnică nașterii unui sistem de valori scenice. Era ceea ce poate fi definit prin noțiunea de ctitor, de animator.

Aceasta a și fost pentru mezinul „Nottara" al scenei bucureștene, pe care l-a împins spre creștere și afirmare. „Loc tinerilor", părea să spună directoarea noastră. Și ne-am făcut rapid simțită prezența. Am fost propusă la Premiul de Stat, cu primul meu spectacol, l-am luat cu al doilea, al cincilea a fost triumful cu *Vrăjitoarele din Salem* de A. Miller, prima piesă americană după seceta perioadei staliniste.

Așadar, să revin la debutul meu și al teatrului „Nottara" cu *Micii burghezi* și la seara în care Naționalul clujean poposea pe scena noastră.

Mândră și împătimită de ceea ce eu realizasem, am luat loc în sală ca să urmăresc (se subînțelege, „critic" – se putea altfel? –, eram teribil de tânără!) creația altui regizor și a altui ansamblu artistic.

M-am trezit urmărind nu o reprezentație, ci un actor, pe Dominic Stanca, în superba sa întruchipare a lui *Piotr*. Apoi, pe neașteptate, doamna Sadova m-a chemat la Cluj.

În dimineața zilei de joi, 10 octombrie 1943, la hotelul „Siesta" unde trăsesem, a sosit un imens buchet de flori însoțit de o carte de vizită laconică. Am zburat spre teatru (habar n-aveam unde se află, eram pentru prima oară în capitala Ardealului) și am nimerit direct în culise, unde ajungeau frânturi de replici de la o repetiție condusă de Mihail Raicu. Totul s-a oprit fiindcă Dominic, zărindu-mă,

Clody BERTOLA și Marietta SADOVA în ***Îmi amintesc de mama*** de John von Drutten

a traversat scena, m-a luat de mână și am aterizat amândoi în pavilionul japonez, acea delicată grădină lacustră din mijlocul Grădinii Botanice din Cluj.

Seara, Dominic era *Alexandru* din *Cei din urmă*, spectacol programatic al Mariettei Sadova, în care atât ea, cât și Ion Manolescu („în reprezentație") m-au încântat. De altminteri, întreaga distribuție, ca de obicei la Sadova, era excelentă.

Manolescu graseia. Rău, blajin, cinic, puternic, amenințător, doborât, insinuant, absent, imposibil să-l prinzi, te subjuga, îți dădea brânci și te lăsa în voia sorții. Marietta, cu știința ei impecabilă a rostirii, a personajelor, a suspendării gestului, fraza atât de neașteptat, se consumau o neputință și o durere înăbușite, elanuri învinse, se întindeau punți spre partenerii prinși în acea plasă invizibilă a unei rânduieli care piere, trăgând totul cu ea la fund.

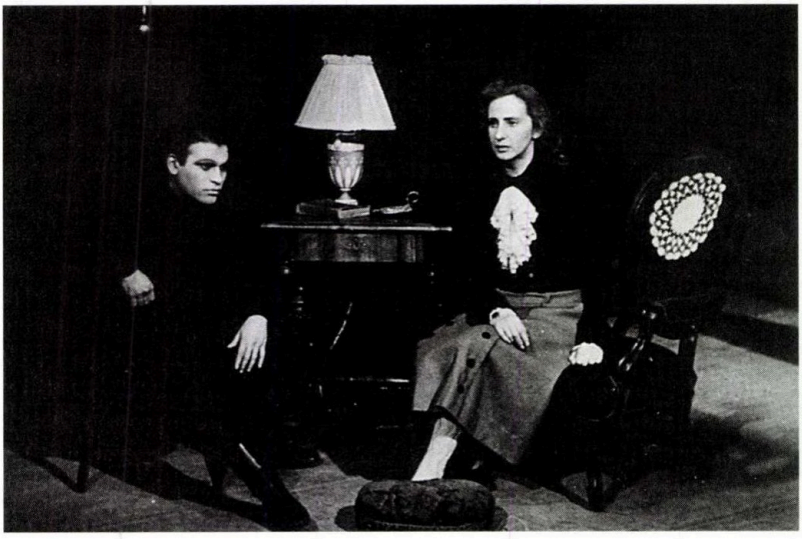
Dar, când s-a lăsat cortina, în acea noapte magică, în acea noapte unică, la acea cină veselă de după spectacol (nu se mai spune de mult supeu!), nu despre final a fost vorba, ci despre viață, despre fericire.

Nași fiindu-ne Marietta Sadova și Ion Manolescu, Dominic și cu mine ne-am logodit. Verighetele au venit mult mai târziu, în 24 ianuarie 1954, la căsătorie, celebrată în ziua aniversării mele, la o săptămână aflată față de ziua de naștere a lui Dominic, 31 ianuarie. În interiorul verighetelor însă se afla gravată doar data la care ne-am legat la bine și la greu, la bucurie și la durere, pentru toți anii existenței noastre, aici și dincolo: joi, 1 octombrie 1953, ziua începutului.

Nu găsesc o încheiere mai potrivită decât tot versurile lui Dominic:

„Cum tremură solzi de argint pe o stinsă pădure
se deapănă rar povești istovite,
calme ținuturi în care mestecenii dorm sub zăpadă
și raza de soare învie o clipă
inelul tău de logodnă. E seară."

Luni, 1 octombrie 2001



Liviu CIULEI și Clody BERTOLA în ***Cei din urmă*** de Gorki

Marietta Sadova

(notații teatrale)

„Teatrul exprimă arhitectural conținutul vieții umane în curgerea ei istorică. Un teatru care ar răsfrânge direct multiformitatea întâmplărilor din afară n-ar mai fi o viață simbolică. Din clocotul actualității, arta actorului oare se poate ea izola ca un sector particular al vieții sau e obligată să răsfrângă întreaga frământare a lumii din afară? Și anume, cum?

Arta actorului se aseamănă cu arta sculptorului, fiind amândouă condiționate de constrângeri obiective. Așa cum sculptorul e silit să-și încremenească intențiile în gesturi cristalizate în piatră, fiind limitat ca posibilități de creație la legile implacabile ale materiei, tot astfel actorul se mișcă gândind și simțind înlăuntrul tiparelor fixate de poetul dramatic. Un poet dramatic este un reporter subtil și patetic, aducându-ne organizat zvonul lumii din afară, miniaturizat la proporțiile unei scene oarecare; el pune la dispoziția actorului un anume ghem de gânduri, sentimente și gesturi, care va trebui să se desfășoare în lumina artificială a rampei cu noi dimensiuni și cu celebrarea taciturnă a sufletului unei mulțimi spectaculare. Împrejurarea nouă, în care se află omul ca actor, creează o nouă logică și metafizică: logica și metafizica actorului.

Arta dramatică se desfășoară discret, reprezentând o ultimă alambicare a conținutului existenței, verificare simbolică și trist-materială a posibilităților de înfăptuire și libertate a spiritului omenesc. Istoria umanității și actualitatea sunt drame. Oamenii, în jocul continuu al vieții, trăiesc conștient sau inconștient clipe dramatice. Poetul culege din acest material nesemnificativ datele unei acțiuni simbolice și actorul materializează sufletul unei clipe din cuprinsul poeziei dramatice. Actorul retrăiește întotdeauna cel de-al doilea moment, el se obligă să vivifice trăirile directe din scoarțele unei drame. Construcția spirituală prin mijloacele actoricești nu are legi, însă poate avea esențialitate.

Un personaj trebuie decantat și retrăirea lui, dacă va ajunge la esențialitate, va fi veridică. Cunoașterea vieții în toată întinderea ei este un imperativ pentru actor. Oare ajunge numai această cunoaștere? Nu. Întocmai cum poetul își culege fapte semnificative din viață, actorul își adună o gamă de mijloace, care să fie expresia ființei sale mimetice. Aceste mijloace nu sunt o *copie a naturii*, căci *mimesis* în înțelegerea lui Aristot nu era o copie a naturii, ci atunci, ca și acum, era *imitația principiului creator activ în natură.* Deci omul, care prin mijloacele sale ajunge la copia perfectă a unui alt om existent în natură, nu este un actor. El nu a făcut decât să-l copieze pe celălalt, în tot ceea ce are el exterior. Desigur, acesta poate fi un prim pas. Ca să poată realiza arta sa, actorul este silit să descopere principiul activ în natură, ascuns în proteismul formelor umane. Oricât de perfecte ar fi imitațiile tipurilor umane și oricât de bogate particularitățile indivizilor înfățișate de un actor, va lipsi totuși sensul tiparelor umanității, lipsă provenită din necunoașterea principiului. O lucrare de artă actoricească, adică evoluția propriu-zisă de gesturi și vorbe pe o scenă într-un timp limitat, are valoare numai atunci când aceste gesturi și explozii orale sunt ritmate conform principiului creator al personajului reprezentat. Pentru o astfel de înfăptuire nu e de ajuns să cunoști multiformitatea vieții umane și să o copiezi, ci înțelegând miezul lucrurilor, culegând datele simbolice, să creezi o nouă viață constituită din elementele pure ale actorului."

(Marietta Sadova – „Exercițiile artei dramatice", București, 1942, reprodus după *Pagini din istoria gândirii teatrale românești,* antologie de Ileana Berlogea și George Muntean, Editura Meridiane, București,1979.)

Teatrografie selectivă

1932 este anul debutului regizoral al Mariettei Sadova, pe scena Teatrului Liber, cu spectacolul *Maya* de Simon Gantillon. A urmat, apoi, o carieră prolifică, timp de un deceniu, în teatrele bucureşte: Teatrul Colorado (*Cântecul lebedei* de Ernest Enderline), Teatrul Nostru (*Când se întâlnesc femeile* de Rachel Crothers; *Aline şi dragostea* de P.Vanderbrique; *Am o idee* de Margareta Miller Verghi), Teatrul Comedia (*Casa cu două fete* de Mircea Ştefănescu; *Joc de* societate de Fodor Laszlo; *Racheta spre lună* de Clifford Odets; *Femei din New York* de Claire Booth; *Femeile nu sunt îngeri* de Noël Coward; *Ochii care nu se văd* de Ion Igiroşanu), Teatrul Odeon (*Scumpa mea Ruth* de Norman Krasna; *Îmi amintesc de mama* de John van Drutten; *Hellen, Tommy şi Joe* de J. Thurber şi Elliot Nuggent), Teatrul Savoy (*Femei din New York* de Claire Booth).

Primul său spectacol la Teatrul Naţional din Bucureşti a fost în 1953, *Iaşii în carnaval* de Vasile Alecsandri. I-au urmat, în timp: *Apus de soare* de Barbu Ştefănescu Delavrancea, realizat mai întâi în 1956 şi, apoi, în 1973; *Doctor Faustus vrăjitor* de Victor Eftimiu; *Reţeta fericirii sau despre ceea ce nu se vorbeşte* de Aurel Baranga; *Ovidiu* de Vasile Alecsandri; *Un post rentabil* de Ostrovski; *Pescăruşul* de Cehov. Textul cehovian îi prilejuise motiv de meditaţie şi cu 10 ani în urmă, în 1949, transpunerea scenică fiind realizată atunci la Teatrul Municipal („Bulandra" de mai târziu). Pe afişele acestui teatru, regizoarea Marietta Sadova a mai semnat: *Cei din urmă* de Gorki; *Pacea pe pământ* de Albert Maritz şi G. Skaler; *Livada de vişini* de Cehov; *Strigoii* de Ibsen. Tot în anii '50 cariera sa artistică este legată şi de Teatrul Mic (pe atunci Teatrul „Nottara"). Aici a pus în scenă: *Mitrea Cocor* de Mihail Sadoveanu; *Coana Chiriţa* de Alecsandri; *Patriotica română* de Mircea Ştefănescu.

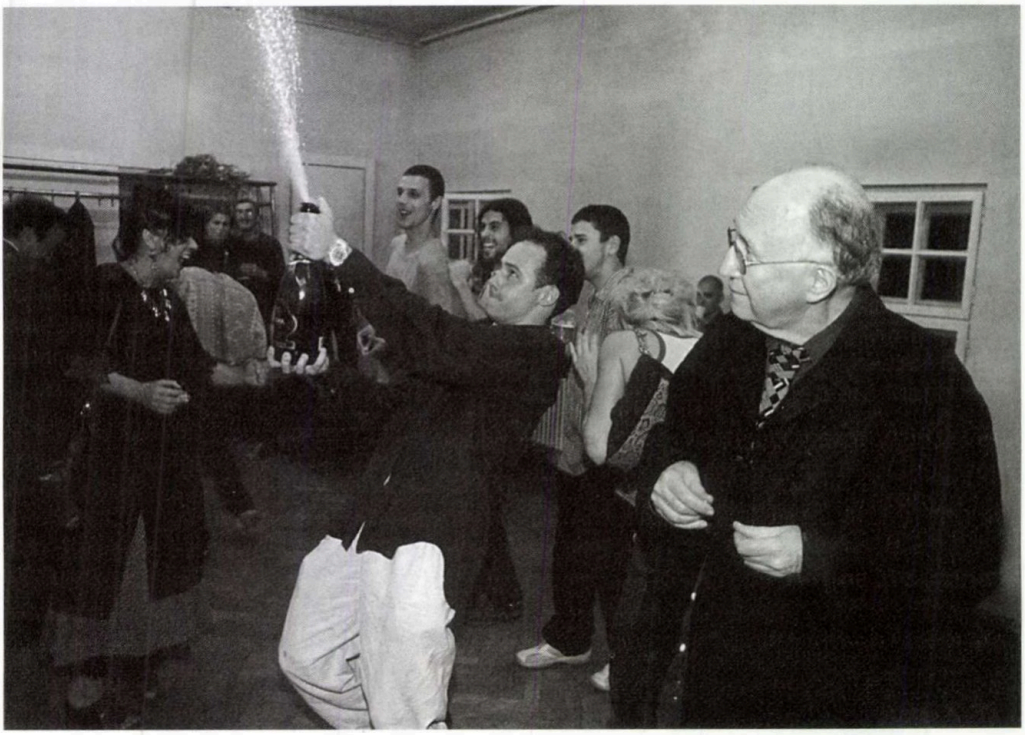
Dacă, în prima parte a activităţii sale ca regizor de teatru, nu s-a desprins de scenele bucureştene, începând cu anii '50 va lucra, pentru durate mai mari sau mai mici, şi în teatre din ţară. A montat la Petroşani (*Passacaglia* de Titus Popovici; *Părinţi teribili* de Jean Cocteau; *Avarul* de Molière), Constanţa (*Azilul de* noapte de Gorki; *Femeia mării* de Ibsen; *Ovidiu* de Grigore Sălceanu), Botoşani (*Profesiunea doamnei Warren* de George Bernard Shaw; *O fată imposibilă* de Virgil Stoenescu; *Eu sunt tatăl copiilor* de Angela Bocancea), Oradea (*Act venetian* de Camil Petrescu; *Totul în grădină* de E. F. Albee), Braşov (*Trandafirii roşii* de Zaharia Bârsan; *Fântâna Blanduziei* de Vasile Alecsandri), Piteşti (*Meşterul Manole* de Valeriu Anania), Satu Mare (*Viteazul* de Paul Anghel), Sibiu (*Munţii* de Ioana Postelnicu), Giurgiu (*Mioriţa* de Valeriu Anania).

Loc de exprimare i-au fost, de asemenea, Teatrul Naţional din Timişoara precum şi cel din Iaşi. Astfel, publicul timişorean a putut vedea, în concepţia sa regizorală: *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare; *Mitică Popescu* de Camil Petrescu; *Io, Mircea Voievod* de Dan Tărchilă; *Sfântul Mitică Blajinu* de Aurel Baranga; *Doamna Zorilor* de Lucian Blaga; *Luceafărul* după Mihai Eminescu; *Opinia* publică de Aurel Baranga; *Madame Sans-Gêne* de Émile Moreau; *Pădurea spânzuraţilor* după Liviu Rebreanu; *Micul Infern* de Mircea Ştefănescu. *Tartuffe* de Molière precum şi *Paquito cel Negru* de George Bernard Shaw au marcat, de asemenea, trecerea sa prin Iaşi. Un spaţiu puternic legat de amintirea Mariettei Sadova este şi Naţionalul clujean unde a poposit, pentru prima dată în 1948, realizând spectacolele:

George CALBOREANU și Elvira GODEANU în ***Apus de soare*** de B. Șt. Delavrancea

Cei din urmă de Gorki și *Paharul cu apă* de E. Scribe. În anii ce au urmat a montat aici: *Othello* de Shakespeare; *Minerii* de Mihail Davidoglu; *Viforul* de Delavrancea; *Măsură pentru măsură* de Shakespeare; *Undina* de Giraudoux. Această scenă i-a fost și loc de rămas-bun, realizând, în 1974, ultimul său spectacol, *Zodia taurului* de Mihnea Gheorghiu.

AU LUCRAT CU VLAD MUGUR



Sorin LEOVEANU:

„Singurul lucru bun care ți se întâmplă!"

Claudia LIPAN: *Ce-ți amintești?*

Sorin LEOVEANU: Țin minte prima seară. Și de atunci nu s-a mai terminat... Era frig în Cluj, ploua, un sfârșit de aprilie. A venit cu mașina din Germania împreună cu Heti (Helmut Stürmer, *n.n.*) și l-am așteptat la intrarea din teatru a actorilor. S-a dat jos din mașină atât de ușor, silențios, cum îi era obiceiul, s-a uitat la mine și deodată mă întreabă: „Ce faci, ai venit și tu?" Zic: „Da, știam că veniți aici". Zice: „Și ce facem noi aici la Cluj?" „Acuma, acuma?" „Da". „Poate mergem să mâncăm ceva". Zice: „Hai, mai întâi să spunem bună seara, după aceea mai vorbim". Așa am început repetițiile. Nu prea îi plăcea piesa, singurul lucru pe care îl accepta era Polonius. Tot timpul când tăiam sau corectam câte ceva, nu numai că nu se atingea de textul acestui personaj, dar îl și interpreta la masa de lectură. Făcea pauze, se amuza, juca. Era de părere că este singurul

personaj frumos din piesă. Prima oară credeam că glumește, a doua oară mă gândeam că nu înțeleg eu prea bine piesa. Am început să-mi pun întrebări: cum adică cel mai frumos când nu e decât un mârlan? Meșterul dezaproba: „Nu, nu-i adevărat, îmi place mie", și gesticula cu mâinile prin aer. Se gândea la reacțiile personajului, la ce se întâmplă cu el în piesă, cu el ca individ și vizavi de ce se întâmplă în jurul lui în toate situațiile alea, într-un spectacol pe care el îl avea în gând și dorea să-l facă. Nu vorbea niciodată la modul general, ci referitor la ceea ce ne-a împărtășit de prima oară. Au urmat și schimbări, dar ele veneau de la actori. Atunci, el prelua ideea de la actor și spunea: „Dacă actorul simte așa, înseamnă că acesta e adevărul scenic". Și adevărul scenic era întotdeauna mai important decât ideile lui. Tot discutând despre Polonius, am ajuns la monologul lui Hamlet. Rozencrantz și Guildenstern sunt de față. Evident, „celebrul" Polonius al lui Vlad era și el de față. Și mi-a zis nemulțumit: „Cum poate să spună Hamlet toate astea și Polonius să fie totuși prezent? Oricât de mârșavi am fi, în spectacolul acesta nu cred că Polonius trebuie să știe adevărul". Îl iubea și-l apăra. Atunci mi-a venit o idee: dacă îi spune doar lui Polonius? Dacă nu mai spune actorilor, care oricum îi sunt singurii prieteni? „Și Polonius ce face," îmi spune, „Tu îți dai seama câte se schimbă?" „Nu are ce să se schimbe, Polonius va continua să trăiască sub influența vorbelor lui Hamlet". A izbucnit în râs, mi-a cerut imediat să joc pentru ca să-și pregătească imaginea unui Polonius care nu mai e în stare să mai scoată nici un cuvânt. A fost începutul...

C.L.: *Cum s-a lucrat în perioada lecturilor?*

S.L.: Au durat, cred, mai mult de două săptămâni. Au fost destule întreruperi cu filmări, cu Craiova, cu UNITER-ul etc. Dar el explica tot timpul: aici lectura intră în teatru, acum apare fantoma, aici luăm iar foile și citim... După un anumit timp, cum este și firesc, începi să cauți nuanțele personajului, să te apropii, să faci interpretări. Aveam în cap o grămadă de gânduri: este Hamlet, este Shakespeare, 26 de ani, miză foarte mare, nu cunoșteam trupa... Nu aducea cu nimic din ceea ce se întâmplă în sistemul teatral românesc, unde te așezi la masă, toată lumea se cunoaște și probabil de-aia iese și prost; pentru că se ajunge la un fel de blazare. Încercam, deci, să mă apropii. Iar el nu-mi spunea nimic! Apoi au început: nopți urâte, nedormite, nervi, aveam din ce în ce mai puternică senzația că tot ce fac este atât de prost încât mâine îmi va spune: „Îmi pare rău, știu că mă iubești, te iubesc și eu, nu e momentul, poate peste douăzeci de ani". Mă urmărea ca un psiholog. M-a lăsat așa timp de două săptămâni. Într-o zi, după ce toată lumea s-a ridicat de la masă, după ce mi-am strâns foile întrebându-mă de ce le mai strâng, s-a uitat pe sub ochelari la mine și mi-a făcut semn să rămân. Am zis: „E clar, până aici". Îmi spune: „Vrei să-ți iasă rolul?" Îi spun: „Dacă tot am venit până la Cluj..." Îmi spune: „Pot să-ți dau un sfat? Dar să mi-l asculți tot timpul. Începând de astăzi, până când spectacolul va muri, dă-l încolo." Zic: „Pe cine?" Zice: „Pe Hamlet, dă-l încolo, nu te mai gândi!" S-a întors și a plecat. Iar eu am rămas cu gura căscată uitându-mă în urma lui. A doua zi aveam repetiții, ori eu n-am ajuns toată ziua și toată noaptea la o concluzie. Ce mai însemna și asta? Să nu mă mai intereseze,

să-l gândesc altfel, să-l ignor... Dacă mi-ar fi dat să joc orice altceva, dar cum să-l ignor pe Hamlet? A doua zi, la lectură, fără să-mi propun nimic, am început să citesc ca și când atunci s-ar fi întâmplat totul, ca și când nu aș fi venit niciodată la Cluj să joc într-un spectacol. Și din clipa aceea am început să lucrez cu personajul. Pe parcursul repetițiilor cred că mi-a mai adresat două-trei indicații. Și acelea de genul: acolo trebuie să fie așa, acolo trebuie să faci mai mult pe nebunul, acolo iubești, acolo joacă-te, și atât. Avea darul de a te face să te simți și chiar să fii liber! De a te aduce într-o normalitate care este atât de rară și atât de necesară, încât dacă o oclești nu mai poți face nimic sau poți doar să vinzi detergent la televizor...

C.L.: *Nu era vorba de o foarte mare încredere în trupă?*

S.L.: Avea încredere în *actor*, în general. Țin minte că în timpul repetițiilor m-a întrebat: „Știi de unde mi-am dat eu seama că tu poți să joci Hamlet?" „Nu". O, toate răspunsurile mele la întrebările lui începeau cu „nu", sau „nu cred", sau „nu știu, mai lăsați-mă puțin". M-am gândit imediat la *Așa e! (dacă vi se pare)*, la Pirandello, dar n-am avut curaj să spun. Tot el mi-a răspuns: *„Din Carnavalul bârfelor"*. În mintea mea a început să se deruleze Goldoni, să nu înțeleg de ce nu zice nimic de celălalt rol... Mă întreabă din nou: „Știi de ce?" „Nu", evident. „Pentru că în spectacolul ăla mi-a plăcut faptul că ai făcut un personaj tragicomic din filmele americane ale anilor '20". În clipa aceea am încercat să-mi aduc aminte cum am jucat spectacolul, să-mi imaginez un lucru la care nu mă gândisem niciodată. Aici era darul: te ducea în niște vieți de care tu nu erai conștient. Te lăsa acolo fără ca să îți dai seama, te putea coborî și te putea ridica într-o fracțiune de secundă în cele mai înalte și joase stări sufletești. Dacă ai fi încercat să faci același lucru de unul singur, nu ai fi reușit. Ai fi avut senzația că este o nebunie căreia nu îi găsești rostul. Meșterul, însă, propunea această școală de viață. Câteodată mă gândesc dacă am simțit astfel și o simt și acum, cu toate că el nu mai este în sală, de ce nu pot să spun „gata". Mai mult de-atâta, ce? Lupta cea mai grea abia de-acum începe! Pentru că te obișnuiești o dată cu el cu un alt fel de a fi, de a gândi, cu o altfel de lume. Ești lăsat acolo și lucrul ăsta nu știu dacă e bun. Sau probabil că este, dar nu în permanență, iar uneori trebuie să știi când să tragi o linie. Asta a făcut și el toată viața; niciodată n-a zis că este un capăt de drum. Bolnav fiind, a râs și a plâns pentru teatru... Îmi este foarte greu să mai cred în mine, să mai cred în oamenii cu care lucrez și asta mă sperie.

C.L.: *Spectacolul însuși este un semnal vizavi de capătul unui fir de ață care se poate rupe. Toată mizeria, șantierul în care se desfășoară drama lui Hamlet provoacă o imagine șocantă. Ce explicație atribuie Meșterul acestei imagini?*

S.L.: Mi-a povestit odată cum înainte de a veni în țară, în primăvară, s-a întâlnit cu Heti să facă macheta. A respins o grămadă de machete, considerând că numai așa poate ajunge cu Heti la perfecțiune. S-au plimbat prin München, s-au tot uitat la oraș, la clădiri, s-au gândit la *Hamlet*. Și cum totul în Germania este perfect, iar pe el nu îl interesa piesa din acest punct de vedere, nu a găsit nici un cusur. Or, la *Hamlet* a vrut să găsească ceva care e putred. La un moment dat și-au adus aminte de București. Zice: „Ce-ar fi ca Elsinorul să fie un București în

ziua de astăzi?" „Cum arată un București?", se întreabă între ei. „Cu oameni foarte bogați, cu oameni care dețin puterea asupra vieții individului, care trăiesc într-o mizerie fizică, stradală, de nedescris; care nu apucă să construiască deoarece se dărâmă în partea cealaltă, ca un șantier. O veșnică reconstrucție, ceva ce a fost odată, dar nicicând nu se termină. Să fie un regat care a căzut, care a adus după el mizeria. Așa a apărut decorul: un șantier în care o trupă de actori vin să joace această piesă. Decorul sparge tiparele, a vrut o piesă vie care să fie actuală și prezentă. Omul nu trebuie să se aștepte la ce a fost acum 50 de ani. Să arate publicului exact cum trăim noi, cum ne baricadăm și ne facem tot felul de ziduri, relațiile dintre oameni nu mai au valoare, sinceritatea ține de trecut, dragostea nu are loc, beția este la rang de virtute, puterea omoară caracterele, omoară sufletul, un singur personaj logic în piesă – Ofelia, care înnebunește din cauza acestor lucruri... o realitate arătată exact așa cum este și cum ne place nouă să credem că ea nu există. Normalitatea în care ne amăgim, ne superficializează relațiile. E un spectacol actual și adevărat, toate situațiile sunt întoarse pe dos, în sensul că sunt jucate așa cum pot exista și cum există în realitate.

C.L.: *Cum a fost înțeleasă de către actori ideea de a juca realitatea cu ajutorul piesei lui Shakespeare?*

S.L.: Am fost cu toții la un spital de psihiatrie. Pe Vlad îl interesa foarte mult granița dintre normal și anormal, dintre cotidian și individual. Cineva a adus câteva fragmente dintr-o carte scrisă de René Girard care spunea că diferența dintre oamenii normali și nebuni este că nebunii se căznesc să facă lucrurile pe care noi le facem în mod obișnuit. Am stat de vorbă două ore și mai bine cu un pacient. De-aici pornea spectacolul nostru, de la diferența dintre normal și anormal. Punând cap la cap decorul, costumele Liei Manțoc, efortul tuturor, a ieșit un spectacol contemporan care ne arată pe noi înșine cu ceea ce am putea fi.

C.L.: *Ați avut din nou seri de premieră cu* Hamlet *într-o stagiune care abia a început...*

S.L.: După ce s-a terminat, am avut senzația că numai așa putea să se întâmple spectacolul ăsta. În care oamenii se cunoșteau în timpul repetițiilor, se cunoșteau la nopți nedormite, la glume, se cunoșteau în repetițiile proaste, se cunoșteau când Vlad îi certa, când ne lua la el și stăteam până la două, trei, patru, după care la ora zece veneam la repetiție ș.a.m.d., așa s-a putut naște lucrul ăsta. Într-un altfel de ritm de teatru, de stil, câțiva nu erau obișnuiți cu asta. Am încercat să ne impunem că starea de acum e normală, dar nu cred că scuza asta are ce să caute aici, în acest testament artistic. Nu se mai auzea vorbind în microfon... deloc. Nu mai era în lojă. Va fi acolo în fiecare seară, dar nu îi vedeai ochelarii, nu îi vedeai hainele geniale, extralargi care păreau din clipă în clipă să cadă de pe el. Nu mai era generația aia, civilizația aia care să te privească și să vină așa... cu degetele lui și să-ți spună: „Nu te-ai concentrat destul aici". Nu mai este omul de care să-ți fie teamă, dar teama pornită din suflet și acceptată ca și cum este singurul lucru bun care ți se întâmplă.

Claudia LIPAN

Lia MANȚOC:

„Vlad e cel mai tânăr personaj din toată distribuția spectacolului"

Maria SÂRBU: *Cum ați lucrat cu Vlad Mugur la acest testament artistic, care se numește* Hamlet*?*

Lia MANȚOC: Am lucrat la ultimul spectacol al lui Vlad Mugur din tot sufletul, timp de 44 de zile. Am stat împreună pentru această creație mai mult ca de obicei. A fost o bucurie. Dacă mănânci împreună, stai împreună, respiri împreună, întotdeauna totul iese foarte bine. Am făcut costume care au servit acestui spectacol. Zece ani am lucrat spectacole cu Vlad – decor și costume. Nu cred că voi mai lucra doi-trei ani. Nu mă interesează absolut nimic legat de teatru, din cauza dispariției lui. Voi face o pauză. De la ștacheta aceasta cine se mai poate ridica. Nici nu știu cu cine voi continua, aici e problema.

M.S.: *La ce vă gândeați în timpul primei reprezentații cu acest spectacol al lui Vlad Mugur fără Vlad Mugur?*

L.M.: La Vlad. Cel mai tânăr personaj din toată distribuția tot Vlad Mugur rămâne.

M.S.: *V-a „curtat" pentru a-l însoți spre* Hamlet*?*

L.M.: Acum un an l-am invitat la o prietenă de a mea lângă München, la un pește. Știam că păstrăvul e favoritul lui. M-a scos de pe terasă și a zis, te rog frumos, aș vrea să lucrăm *Hamlet*. Eu i-am reproșat: dar l-au pus atâția, l-am făcut și eu împreună cu Tocilescu, l-a pus și Ciulei. El mi-a zis că vrea să-l pună altfel. I-am răspuns că nu mă interesează. Am tăcut amândoi, am mâncat peștele, apoi am venit la Cluj după el.

M.S.: *A fost un* Hamlet *superb.*

L.M.: Și eu zic așa.

M.S.: *Credeți că acest spectacol a încununat opera lui Vlad Mugur?*

L.M.: Nu am lucrat spectacole proaste cu el. Important este că-i fascinează (nu pot vorbi decât la timpul prezent despre Vlad) pe oamenii din jurul lui și că îi scoate din anonimat pe toți, inclusiv pe mine. Îmi va lipsi, de aceea nu vreau să fac nimic în legătură cu teatrul. Deocamdată.

M.S.: *Să nu ne sărăciți teatrul.*

L.M.: Nu e vorba de noi, căci pe noi nu ne-a băgat nimeni în seamă niciodată. Nu prea interesează dacă un spectacol are costume mai frumoase sau mai urâte. Sau poate contează, dar nu atât de mult. Importantă este ideea pe care aș vrea s-o văd și eu, de aici încolo, la orice tânăr ce vine să pună ceva în scenă. Să văd că gândește, să văd că se construiește.

Helmut STÜRMER:

„Am învățat enorm de la moartea lui Vlad Mugur"

Maria Sârbu: *Ați lucrat împreună cu Vlad Mugur foarte multe spectacole și desigur nu putea să vă scape acesta din urmă – „Hamlet".*

Helmut Sturmer: Avem o căsnicie artistică îndelungată, cu toate greutățile și cu toate bucuriile unei căsnicii, dar mai ales cu bucuriile. Noi am început să lucrăm din 1972, tot la Cluj, la Teatrul Maghiar de Stat, cu spectacolul *Trei surori.* Ne-am despărțit și ne-am regăsit în Germania, unde am tot lucrat, vreo zece ani, împreună. Apoi am revenit, după Revoluție, în România, montând spectacole aici. Spectacolul „Hamlet" e o excepție prin reușita lui și prin faptul că s-au acumulat foarte multe lucruri pe care noi le-am simțit împreună. A fost rezultatul unei gândiri. El avea o cheie, eu l-am înțeles întotdeauna. Am riscat la fel ca el, ceea ce ne-a adus împreună. Dacă aș fi fost doar un executat al ideilor lui, n-ar fi durat atât de mult căsnicia artistică de care aminteam.

M.S.: *Este „Hamlet" vârful acestei căsnicii artistice?*

H.S.: Este vârful, pentru că a dispărut Vlad, altfel mai făceam încă vreo trei spectacole. A fost totuși unul dintre cele mai bune lucruri realizate de noi.

M.S.: *Credeți că a avut o presimțire atunci când a spus că „Hamlet" este testamentul său artistic?*

H.S.: Da, a fost o presimțire. În clipa în care a spus că face *Hamlet* la Teatrul Național din Cluj și că ar fi testamentul său artistic, am simțit ceva. Nu faptul că acest spectacol se numește *Hamlet* a fost ceva deosebit, ci faptul că Vlad Mugur a ajuns la un rezultat al experienței lui. Împreună am ajuns la un rezultat al experiențelor comune.

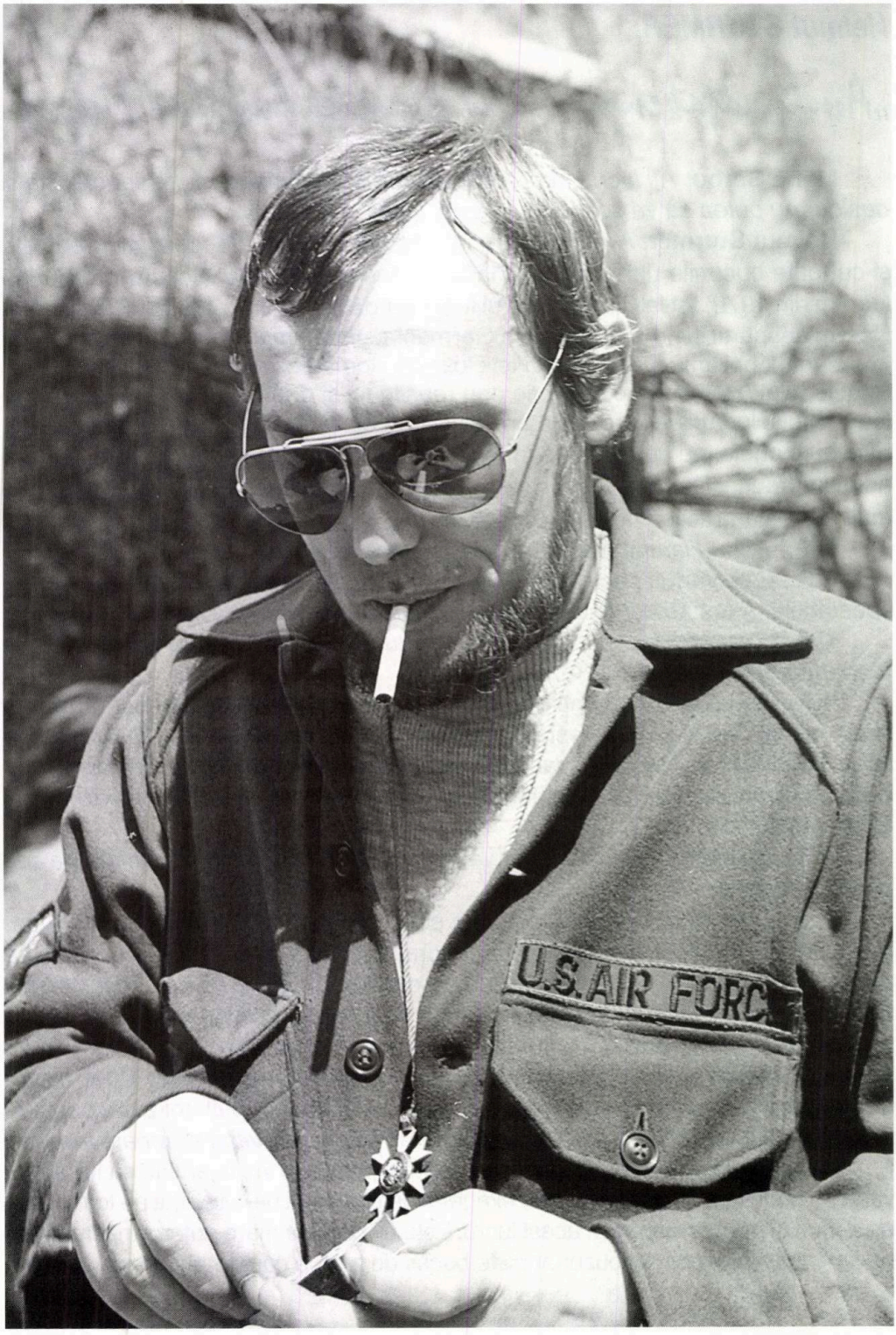
M.S.: *Dispariția lui Vlad Mugur vă va impulsiona să lucrați în continuare sau vă va opri pentru un timp?*

H.S.: Cum să mă opresc? Aceasta este meseria mea și nu pot trăi fără ea. Nici spiritual, nici financiar. Am învățat enorm de la moartea lui Vlad, nu vreau să dramatizez prea tare, dar am învățat atunci când el știa că nu mai are mult de trăit. Era din ce în ce mai ferm în lucrul lui și fără compromisuri. Asta mi-a dat o putere enormă, precum și starea lui din ultimele săptămâni de repetiții, căci mi-am dat seama că atât de vital cum a fost el atunci, când aproape nu mai avea viață, nu am mai văzut pe nimeni altul. Era discret cu propria lui boală. Totul mi-a dat curaj.

M.S.: *Credeți că prin acest spectacol Vlad Mugur a învățat să moară frumos?*

H.S.: Ne-a spus să nu fim triști, să bem un pahar de vin în amintirea lui, să nu vadă pe unul care plânge sau să fie exagerat de trist. Asta ne-a învățat pe toți înainte de a muri și noi am respectat acest lucru. Este un gest de mare putere. Încercăm să nu fim triști, să punem în buzunar niște bucăți de aur pe care le-am primit de la el.

Maria SÂRBU


U.S.AIR FORC

Ion CAZABAN

DAN JITIANU – UN SCENOGRAF AL SINTEZELOR

Îl evocăm pe Dan Jitianu – iată, au trecut șapte ani de la dispariția sa – și e momentul, probabil, să amintim cât de mult a însemnat prezența arhitecților-scenografi în teatrul românesc. Încă de la începutul secolului XX, de când Al. Davila, numit director al Naționalului din capitală, îl angaja pe arhitectul Victor G. Stephănescu, în intenția abandonării decorului pictat pentru unul mai potrivit tridimensionalității scenei și doritei impresii de realitate. Au urmat, în perioada interbelică, un Marcel Iancu, implicat în constructivismul dinamic al imaginilor teatrale de avangardă, un Ștefan Norris, care transferă în spectacol realismul decorului fragmentar din studioul cinematografic. Mai aproape de noi, Liviu Ciulei, Toni Gheorghiu vor determina substanțial teoria și practica „reteatralizării", Paul Bortnovski va fi preocupat de modul de organizare a spațiilor de joc pentru a comunica un complex de „stări", Vladimir Popov și Traian Nițescu vor configura evident dramatic locurile acțiunii.

Cele scrise mai sus le vom constata și la Dan Jitianu, la o considerare a întregii opere, prea timpuriu încheiată. Atent cunoscător al tendințelor scenografice din secolul XX, permanent informat, cu o apetență culturală mereu trează, Jitianu studiază, verifică, încearcă altfel, îndreaptă ce-l nemulțumise, evită repetările, dă altă funcționalitate unor procedee... Pentru cele aproximativ 70 de spectacole la care a lucrat. A devenit repede cunoscut: la a doua montare, piesa-proces *Cazul Oppenheimer* de H. Kipphardt (1966), alături de regizorul Cornel Todea, introduce o platformă mult avansată în sală, plasând astfel dezbaterea în mijlocul publicului, parțial așezat și pe scenă. Era o noutate, premergătoare scenei centrale de la Teatrul „Bulandra". Spațiu de contact direct cu publicul, platforma va reveni cu aspect și rost diferit. Uneori, Dan Jitianu se folosește chiar de cinci platforme mobile, nu numai pentru a accelera schimbarea decorului, dar, în plus, pentru a particulariza relațiile dintre personaje (*Joc de pisici* de I. Orkeny, 1973). Platforma poate fi travestită: în *Volpone* de Ben Jonson (1974), ea există prin modul de funcționare a patului cu baldachin, dar și a spațiului înconjurător, piață publică de colportare și comentarii.

La *Răceala* de Marin Sorescu (1977), platformele apar într-o primă inspirație, sub forma „trenului de căruțe" imaginat. Va renunța, însă, pentru „o platformă înclinată", pe fond de pânză neagră care uneori ascundea, alteori reliefa personajele, sau contrasta cu „decorul viu" al costumelor turcești. În soluția preferată, pe platforma prelungită până în sală, se deosebesc cele două locuri de acțiune: teritoriul cucerit de otomani (imperiul bizantin), marcat cu perne moi, dar cu un subsol mizerabil, atribuit învinșilor – și teritoriul liber (Valahia) care se apără, cu trape-capcane viclene.

Platforma sau podiumul este un element esențial în stabilirea funcțiilor scenografiei și a posibilităților sale de reprezentare (deseori simultană). „Spațiul de joc din *Hamlet* (1985) a amintit și el criticilor „un podium cu suprafața neagră lucioasă, împărțită ca o tablă de șah". Combinațiile de module, alcătuind

proteic și operativ locurile de acțiune pentru *Căpitanul din Köpenick* de C. Zuckmayer (1979) erau o variantă a platformei mobile, un mod de manipulare constructivă a solului scenic.

În decorurile lui Dan Jitianu, suprafața netedă, orizontală, se arată un nivel solid, palpabil, de reper, cu delimitări, accidentări, trape, dedesubturi ș.a. care – o dată cu jocul actorilor – provoacă imaginația, generează semnificații. Astfel, se imaginează spațiul de periferie mizeră, punctat de panouri, cutii, deșeuri, improvizații precare din *Lozul cel mic* de H. Quintero (1974) sau cel unde adoptă succintul vizual preconizat de scenografii „reteatralizării", în *Noile suferințe ale tânărului W* de U. Plenzdorf (1973). Tot câteva obiecte și elemente de mobilier indicau încăperile palatului din Elsinore. Sugestivitatea decorului poate avea, însă, și altă intenție, ca de pildă în *Antigona* lui Sofocle (1993), unde căuta să surprindă relația dintre mit și actualitate.

Formația de arhitect se observă, la Dan Jitianu, într-o varietate de idei și procedee de spațializare, în abilitatea cu care adaptează imaginile scenografice la arhitectura teatrului, ori invers, când o corectează pe aceasta răspunzând exigențelor piesei. Justificările spațiale ale arhitectului se asociază cu sensibilitatea și cultura plastică. Principiul compozițional nu se expune schematic, ci se concretizează în obiecte, culori, lumini... Structura arhitectonică, decorația, mobilierul sesizează aspectul local, direcționat totuși către un sens cuprinzător. Compoziția spațială își face propriu un anumit climat, determinat de evolutia conflictului, de ritmul vital al dramei. În spectacolul *O noapte furtunoasă* (1972), decorul era elocvent pentru mediul de viață și mentalitatea prsonajelor (prești, pian mecanic, cortină special desenată în genul desuetelor păretare). Având pereții de hârtie, casa jupânului cedează ușor, scotocită cu violență de niște nuntași veseli în trecere. Rămân doar stâlpii colorați, aluzie la stâlpii și fațada unui circ de bâlci. Scenografia se dovedește o metaforă grotescă a „bâlciului" moral.

Nu o dată, despre decorurile lui Dan Jitianu se poate vorbi în termenii unei simbolici spațiale care ordonează și ierarhizează. Asistăm la o spațializare semnificantă a situației dramatice într-un context socio-cultural filtrat subtil sau, dimpotrivă, pus în evidență. Pentru *Rosmersholm* de Ibsen (1978), prin ambianța labirintică rezultată din ramificarea numeroșilor pereți se propunea cu totul altă atmosferă și semnificație decât într-o similară dispunere de ziduri cenușii, cu coridoare întunecoase de pândă, în *Viforul* de Delavrancea (1977). Prin arhitectura și amănuntele vizuale alese pentru locuința *Heddei Gabler* (1975), aceasta părea, în desfășurarea spectacolului, o impozantă colivie strălucitoare. În *Lungul drum al zilei către noapte* de O'Neill (1976), decorul – amplă secțiune de interior american de la răscrucea secolelor – urmărea o etajare stăruitor apăsătoare asupra spațiului de joc de la parter. Dan Jitianu este pentru modificarea impresiei spectatorului, încât prin schimbări de lumină, observa cronica, „locul confortabil, luminos, familiar" de la început, se arăta „un claustru sumbru al nevrozelor".

O importantă semantică specială are „pata de culoare". În *Viforul,* umbrele spionilor alunecau pe cenușiul pereților; cele din *Rosmersholm* aveau o culoare bolnavă, vânătă. De un alb livid erau în *Strigoii* de Ibsen (1969), sugerând disoluție, descompunere. Spațiul aproape pustiu din *Pelicanul* de Strindberg (1976)

era limitat de pereți înalți, albi, ușor de nuanțat prin lumină, între care persista izbitor roșul unei canapele.

Organizarea constructivă – menționată de Jitianu ca una dintre obligațiile scenografului – poate fi considerată și ca o arhitecturare a tuturor elementelor necesare pentru obținerea unui climat emoțional propice interpretării dramei și receptării sale de public. Construcție înseamnă, acum, dimensionare, amplasare, combinație în spațiul, dar și în timpul spectacolului. O raportare spațială și evolutivă a elementelor scenografice, cu consecință emoțională și semantică. Printre acestea, obiectele au de obicei o concretețe culturală, aparțin unui stil de artă sau de viață. Pernele folosite în *Răceala* sau în *Occisio Gregorii...* (1982) sunt proprii unui spațiu uman și-l definesc; cutiile de machiaj care delimitau scena în monarea pieselor lui Molière și Bulgakov (1982) erau de asemenea constitutive unei lumi..

Concepută ca o sinteză de arhitectură și artă plastică, scenografia lui Dan Jitianu a însemnat, de cele mai multe ori, o regândire, o reciclare, o revigorare a procedeelor „reteatralizării" printr-o inspirată combinare cu ceea ce s-a numit „valorificarea concretului", la altă cotă de expresivitate și semnificare.

Dan JITIANU

Provizoriul scenografic și durabilul arhitectural

(Fragmente)

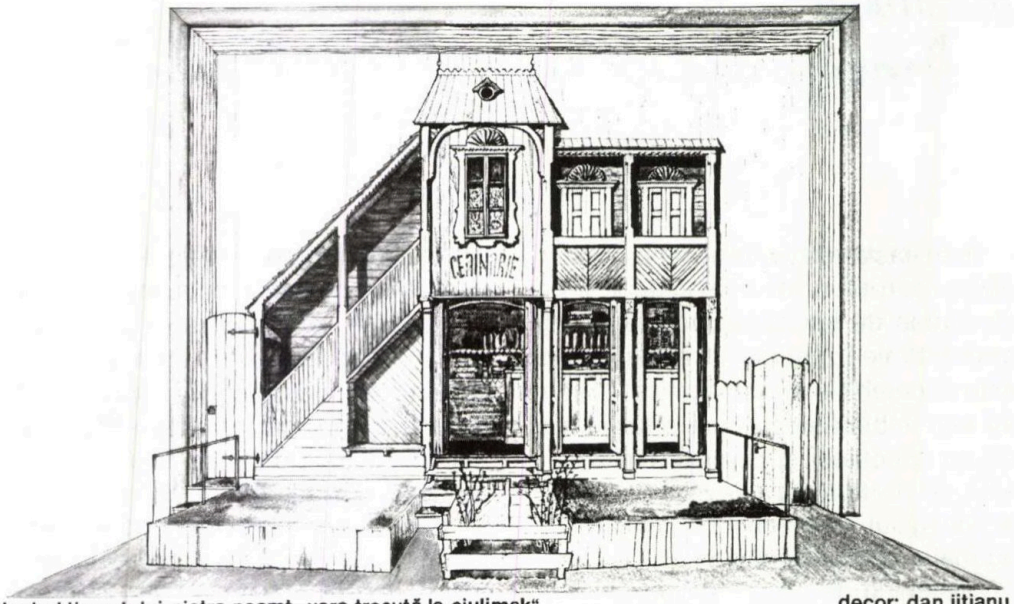
În această relație de schimb, în acest dialog perpetuu între spectacol și comunitatea de spectatori, rezidă esența artei teatrale [...] miracolul actului teatral este irepetabil în forme identice – actorii au mai îmbătrânit cu încă o seară sau cu un spectacol și publicul din sală e altul, cei doi termeni ai relației de schimb, ai dialogului, s-au schimbat, deci relația nu mai poate fi aceeași.

Revenind de pe aceste poziții la raportul act teatral–spațiu arhitectural, încerc a defini condiția primordială ce rezultă din cele arătate. Anume, necesitatea de a nu gâtui sau constrânge dialogul spectacol–spectator, ci din contră, de a-l favoriza, aș zice chiar de a-l provoca. Această provocare a relației de schimb are pentru mine sensul unei eliberări de zgura unor straturi de prejudecăți acumulate în timp și preluate desigur și de creatorii de teatru, nu numai de autorii de proiecte. În primul rând, înghețarea într-una sau alta dintre formulele spațiale nu mai poate duce, după părerea mea, la o provocare a relației dialogate, din cauza degradării prin monotonie, ce aș putea-o simți intrând mereu în spații aproape identice. În al doilea rând, revoluțiile sau evoluțiile artei teatrale din ultima vreme, *reteatralizarea* teatrului, *ritualizarea* teatrului și altele nu sunt, după opinia mea, decât o reîntoarcere la *esența* actului teatral sau o regândire a acestei esențe. [...] Alt factor de luat în considerație în raportul acesta între actul teatral și spațiul spectacolului este faptul că formele cristalizate de spații născute în decursul timpului exprimau o suprastructură estetică a dramaturgiei și

a spectacolului relativ *omogenă* și ea. Or, astăzi, acumulările culturale firești, zestrea de cultură nu mai are acest aspect *omogen* ci, din contră, ea este foarte variată, diversă, din repertoriul nostru nu lipsesc nici Shakespeare, dar nici Caragiale, nici Molière, dar nici Beckett. Având în vedere și diversitatea modalităților regizoral-scenografice proprii diverșilor creatori, ne exprimăm îndoiala în legătură cu *cristalizarea* sau *definitivarea* unui tip de spațiu teatral ca tip al secolului XX. Trăim într-un veac al schimbărilor rapide, de precipitare a experiențelor și rapidă perimare a lor, longevitatea valabilității unui principiu tehnologic a scăzut simțitor.

Recunosc că scenografului, profund contaminat de efemerul act teatral, schimbarea îi este mai la îndemână, tipul lui de gândire este educat astfel. Provizoriul scenografiei, adică proiectarea unor elemente în vederea demontabilității, transportului lor, compunerea și recompensarea unor elemente care evoluează pe parcursul unui spectacol, l-au acomodat pe scenograf cu o gândire a dinamicii schimbării. [...] Modalitatea de gândire a scenografului proiectant de spații flexibile cu efort minim poate constitui pentru arhitect un subiect de meditație, dacă nu un model.

(Din „Arta" nr. 5–6, 1982, pag. 36.)

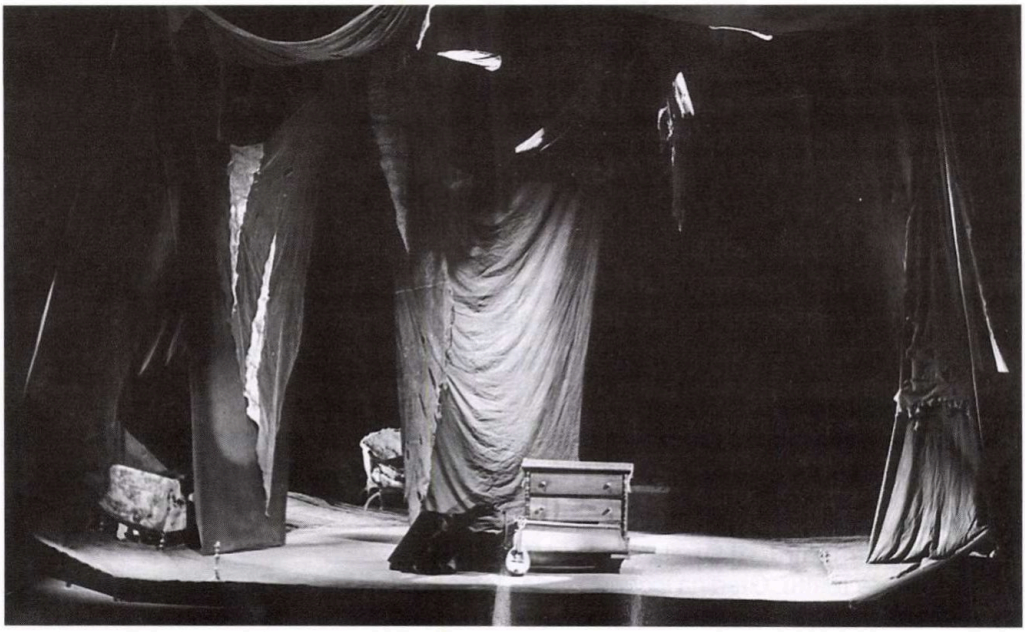


teatrul tineretului·piatra neamț· „vara trecută la ciulimsk" **decor: dan jitianu**

Teatrul Tineretului Piatra-Neamț
„Vara trecută la Ciulimsk" de Aleksandr Vampilov
Data premierei: **29 aprilie 1976**

Regia: Emil Mandric
Costumele: Dimitrie Sbiera; Muzica: Vladimir Gaidarov; Traducerea: Tatiana Nicolescu.
Distribuția: Corneliu Dan Borcia, Catrinel Paraschivescu, Cornel Nicoară, Eugenia Balaure, Traian Pârlog, Cătălina Popescu, Valentin Uritescu, Constantin Ghenescu, Alexandru Lazăr.

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" – „Cabala bigoților" de Mihail Bulgakov
Regia: Alexandru Tocilescu; Decoruri: Dan Jitianu; Costume: Daniela Codarcea; Distribuția: Violeta Andrei, Mariana Buruiană, Octavian Cotescu, Aurel Cioranu, Mihai Mereuță, Florian Pittiș.



Teatrul Național din Târgu-Mureș – „A murit Tarelkin" de A. V. Suhovo-Kobâlin
Regia: Harag György; Decoruri și costume: Dan Jitianu; Distribuția: Dan Ciobanu, Traian Kostea, George Custură, Iolanda Dain, Constantin Doljan, Ion Fiscuteanu ș.a.

Biografie

Date personale: născut pe 7 martie 1940, la Ploiești, s-a căsătorit în 1966; un fiu născut în 1972. A murit la 22 iulie 1994.

Studii: a absolvit în 1962 Institutul de Arhitectură „Ion Mincu", București.

Film: 1963–1964, *Pădurea spânzuraților* (regia Liviu Ciulei) – **Asistent scenograf;** premiu pentru regie obținut la Festivalul de la Cannes, ediția 1964.

Teatru: 1964–1969, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", București – **Asistent scenograf.**
1969–1995, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", București – **Scenograf.**

Începând din 1966, a conceput decorul pentru mai mult de o sută de piese (atât în România cât și în străinătate), scrise de: Sofocle, Euripide, Seneca, Ben Jonson, Shakespeare, Molière, Goldoni, Beaumarchais, Strindberg, Ibsen, Cehov, Caragiale, Gorki, Pirandello, O'Neill, Bulgakov, Carl Zuckmayer, Michel de Ghelderode, Mrožek, Gombrowicz, Durrenmatt, Albert Camus, Samuel Beckett, Marin Sorescu, Teodor Mazilu, Bernard-Maria Koltes, etc. A realizat peste 50 de afișe de spectacol.

Operă: 1981, Opera Română București: *Peer Gynt* de Henrik Ibsen, muzica Edward Grieg, regia Sergiu Tudose.
1989, Opera Română București: *Eminescu,* muzica Paul Urmuzescu, regia Ion Caramitru.

Turnee în străinătate: 1979 – U.S.A, Germania.
1983 – Grecia
1990 – Marea Britanie
1991 – Franța, Brazilia
1993 – Italia

Expoziții de scenografie:
Participant la trienala de scenografie de la București.
Participant la cvadrienala de la Praga.
Participant la trienala de scenografie de la Novisad.
Expoziție personală de scenografie la São Paulo, 1991.

Premii:
Trei premii naționale de scenografie: 1977, 1978, 1982.
Premiu pentru scenografie, Novisad: 1984.
Patru premii la diferite festivaluri de teatru: 1976, 1978, 1987, 1992.

Activitate didactică:
Profesor asociat la Academia de Artă Plastică – Catedra de scenografie 1968–1992.
Profesor asociat la Academia de Teatru și Film, Secția regie teatru: 1990–1994.

Arhitectură:
Studioul de Teatru „Al Davila", Teatrul din Pitești.
Studioul de Teatru „Grădina Icoanei" (sala „Toma Caragiu"), Teatrul „Bulandra", București.
Ambele în colaborare cu Liviu Ciulei.

Membru în comitelul UNITER
Președinte OISTAT – România

Teatrografie

Un suflet romantic de Tudor Popescu, regia: Alexandru Tocilescu

Divina Comedie de Dante Alighieri. Recital Adrian Georgescu, *Teatrul Bulandra,* 21.05.1965.

Cazul Oppenheimer de Heinar Kipphardt, regia: Cornel Todea, *Teatrul Bulandra,* 09.03.1966.

Doi pe un balansoar de W. Gibson, regia: Ferenc Kovacs, *Teatrul de stat Satu Mare,* 21.10.1966.

Stricnină și bicarbonat de Ionel Hristea, regia: Ioana Otescu, *Teatrul Bulandra,* 31.01.1967.

Șase personaje în căutarea unui autor de Luigi Pirandello, regia: Anca Ovanez, *Teatrul de Stat Târgu Mureș,* 24.04.1967.

Rosmersholm de Henrik Ibsen, regia: Anca Ovanez, *Teatrul Dramatic Constanța,* 30.06.1868.

Melodie varșoviană de Leonid Zorin, regia: Ivan Helmer, *Teatrul Bulandra,* 02.10.1968.

Meteorul de Friedrich Dürrenmatt, regia: Valeriu Moisescu, *Teatrul Bulandra,* 26.10.1968.

Caligula de Albert Camus, regia: Ferenc Kovacs, *Teatrul de Nord Satu Mare,* 01.03.1969.

Strigoii de Henrik Ibsen, regia: Marietta Sadova și Gheorghe Miletineanu, *Teatrul Bulandra,* 21.11.1969.

Harfa de iarbă de Truman Capote, regia: Crin Teodorescu, *Teatrul Bulandra,* 11.03.1970.

Iubire pentru iubire de William Congreve, regia: Emil Mandric, *Teatrul Bulandra,* 05.07.1970.

Gluga pe ochi (Întunericul) de Iosif Naghiu, regia: Valeriu Moisescu, *Teatrul Bulandra ,* 17.11.1970.

Fata care a făcut o minune de W. Gibson, regia: Ion Cojar, *Teatrul Mic-Bucuresti,* 24.12.1970.

Epoleții invizibili de Theodor Mănescu și Silvia Andreescu, regia: Yannis Veakis, *Teatrul Municipal „Maria Filotti" Brăila,* 02.03.1971.

Povestiri din pădurea vieneză de Ödön von Horvath, regia: N. Al. Toscani, *Teatrul Bulandra,* 15.05.1971.

Ziaristii de Al. Mirodan, regia: Valeriu Moisescu, *Teatrul Bulandra,* 16.11.1971.

Balul absolvenților de Victor Rozov, regia: D.D. Neleanu, 15.01.1972.

O scrisoare pierdută de Ion Luca Caragiale, regia: Liviu Ciulei, *Teatrul Bulandra,* 29.01.1972.

O noapte furtunoasă de I.L. Caragiale, regia: Nicolae Scarlat, *Teatrul de stat Tg. Mureș, secția română,* 23.04.1972.

Taina castelului din Carpați de Anda Boldur după Jules Verne, regia: Mihai Dimiu, *Teatrul de stat Sibiu, secția română,* 02.09.1972.

Anunț la mica publicitate de Natalia Ginsburg, regia: Sanda Manu, *Teatrul Bulandra,* 05.01.1973.

Der Gasthof am Kreuzweg de Horia Lovinescu, traducerea de Wolfgang Ernst, regia: Franz Auerbach, *Teatrul Dramatic „Radu Stanca" Sibiu, secția germană,* 06.06.1973.

Joc de pisici de Orkeny Istvan, regia: Ioan Taub, *Teatrul Bulandra,* 08.03.1973.

Casa de mode de Theodor Mănescu, regia: Valeriu Moisescu, *Teatrul Bulandra,* 01.10.1973.

Noile suferințe ale tânărului Werther de Ulrich Plentzdorf, regia: Olimpia Arghir, *Teatrul Bulandra,* 23.10.1973.

Volpone adaptare de Mihnea Gheorghiu după Ben Jonson, regia: Ion Cojar, *Teatrul de Comedie Bucuresti,* 04.04.1974.

Lozul cel mic de Hector Quintero, regia: Valeriu Moisescu, *Teatrul Bulandra,* 24.04.1974.

Timpul și piatra colaj de Lia Crișan, regia: Petre Popescu, *Curtea Veche,* 20.09.1974.

Doi pe un balansoar de W. Gibson, regia: George Motoi, *Teatrul de stat Valea Jiului,* 11.11.1974.

Ivanov de A.P. Cehov, regia: Ioan Taub, *Teatrul Bulandra,* 18.02.1975.

Matca de Marin Sorescu, regia: Marin Sorescu, *Teatrul Tineretului Piatra Neamț,* 06.03.1975.

Viteazul de Paul Anghel, regia: Nicolae Scarlat, *Teatrul de stat Târgu Mureș, secția română,* 13.05.1975.

Hedda Gabler de Henrik Ibsen, regia: Cătălina Buzoianu, *Teatrul Bulandra,* 24.06.1975.

Lungul drum al zilei către noapte de Eugene O'Neill, regia: Liviu Ciulei, *Teatrul Bulandra,* 10.01.1976.

Evreica din Toledo dramatizare de Al. Mirodan după Lion Feuchtwanger, regia: George Teodorescu, *Teatrul Evreiesc de Stat,* 17.01.1976.

O scrisoare pierdută de I.L. Caragiale, regia: Nicolae Scarlat, *Teatrul de Stat Târgu Mureș, secția română,* 26.03.1976.

Vara trecută la Ciulimsk de Aleksandr Vampilov, regia: Emil Mandric, *Teatrul Tineretului Piatra Neamț,* 21.04.1976.

Pelicanul de August Strindberg, regia: Ioan Taub, *Teatrul Bulandra,* 30.12.1976.

Răceala de Marin Sorescu, regia: Dan Micu, *Teatrul Bulandra,* 01.03.1977.

Viforul de Barbu Ștefănescu Delavrancea, regia: Nicolae Scarlat, *Teatrul Dramatic Galați,* 01.10.1977.

A murit Tarelkin! de A.V. Suhovo-Kobâlin, regia: György Harag, *Teatrul de Stat Târgu Mureș, secția română,* 26.11.1977.

Tango de Slawomir Mrożek, regia: Cristian Hadji-Culea, *Teatrul Național „Vasile Alecsandri", Iași,* 27.12.1977.

La lilieci de Marin Sorescu, regia: Virgil Ogășanu, *Teatrul Bulandra,* 24.01.1978.

Autobiografie de Horia Lovinescu, regia: Gheorghe Jora, *Teatrul Dramatic Constanța,* 11.02.1978.

Alibi de Ion Băieșu, regia: Cornel Todea, *Teatrul Bulandra,* 05.05.1978.

Rosmersholm de Henrik Ibsen, regia: Gheorghe Miletineanu, *Teatrul Municipal „Maria Filotti" Brăila,* 06.05.1978.

Casa cea nouă de Carlo Goldoni, regia: Valeriu Moisescu, *Teatrul Bulandra,* 01.07.1978.

Dansul morții de August Strindberg, regia: Sorina Mirea, *Teatrul Național „Vasile Alecsandri", Iași,* 17.09.1978.

Astă seară se improvizează de Luigi Pirandello, regia: Alexandru Colpaci, *Teatrul de Stat Oradea, secția română,* 05.11.1978.

O scrisoare pierdută de Ion Luca Caragiale, regia: Nicolae Scarlat, *Teatrul Dramatic Galați,* 12.11.1978.

Cum vă place de William Shakespeare, regia: Cristian Pepino, *Teatrul „George Bacovia" Bacău,* 01.02.1979.

Însemnările unui necunoscut de F.M. Dostoievski, regia: Ion Cojar, *Teatrul Național București,* 06.02.1979.

Căpitanul din Köpenick de Carl Zuckmayer, regia: Cristian Hadji-Culea, *Teatrul Național „Vasile Alecsandri", Iași,* 02.03.1979.

O scrisoare pierdută de Ion Luca Caragiale, regia: Liviu Ciulei, *Teatrul Bulandra,* 01.05.1979.

Conu Leonida față cu reacțiunea de Ion Luca Caragiale, regia: Dan Micu, *Teatrul Bulandra,* 15.06.1979.

Cei trei mușchetari de Alexandre Dumas, regia: Jean-Pierre Valentin și Eduard Covali, *Teatrul Tineretului Piatra Neamț,* 22.09.1979.

Lungul drum al zilei către noapte de Eugene O'Neill, regia: Liviu Ciulei, *Teatrul Bulandra,* 18.10.1979.

O scrisoare pierdută de Ion Luca Caragiale, regia: Alexandru Colpaci, *Teatrul de Stat Oradea, secția română,* 08.11.1979.

Mobilă și durere de Teodor Mazilu, regia: Nicolae Scarlat, *Teatrul Bulandra,* 16.04.1980.

Voluptatea onoarei de Luigi Pirandello, regia: Valeriu Moisescu, *Teatrul Bulandra,* 24.10.1980.

Noi subsemnații de Aleksandr Ghelman, regia: Dan Micu, *Teatrul Nottara,* 19.12.1980.

Proștii sub clar de lună de Teodor Mazilu, regia: Nicolae Scarlat, *Teatrul Tineretului Piatra Neamț,* 17.01.1981.

Judecată în noapte de Antonio Buerro Vallejo, regia: Tudor Mărăscu, *Teatrul Bulandra,* 14.02.1981.

Peer Gynt de Henrik Ibsen, muzica E. Grieg, regia: Sergiu Tudose, *Opera Română, Iași,* 29.04.1981.

Țarul Ivan își schimbă meseria de Mihail Bulgakov, regia: Alexandru Colpaci, *Teatrul de Stat Oradea, secția română,* 04.06.1981.

O zi de odihnă de Valentin Kataev, regia: Valeriu Moisescu, *Teatrul Bulandra,* 05.09.1981.

Hop Signor! de Michel de Ghelderode, regia: Gheorghe Jora, *Teatrul Dramatic Constanța,* 25.02.1982.

Tartuffe de Molière, regia: Alexandru Tocilescu, *Teatrul Bulandra,* 25.02.1982.

Cabala Bigoților de Mihail Bulgakov, regia: Alexandru Tocilescu, *Teatrul Bulandra,* 26.02.1982.

Cădere liberă de Culin Mortimer, regia: Cornel Todea, *Teatrul Ion Creangă București,* 30.06.1982.

Barbu Văcărescul Vânzătorul Țării de Iordache Golescu, regia: Alexandru Tocilescu, *Teatrul Bulandra,* 08.07.1982.

Occisio Gregorii de Samuil Vulcan, regia: Alexandru Tocilescu, *Teatrul Bulandra,* 08.07.1982.

Titanic Keringo de Tudor Mușatescu, traducerea de Meliusz Josef, regia: Alexandru Tocilescu *Gyulai Varszinhaz, Gyula* 07.08.1983.

Titanic Keringo de Tudor Mușatescu, trad. Meliusz Josef, regia: Alexandru Tocilescu, *Nemzeti Szinhaz-Varszinhaz,* 17.09.1983.

Passacaglia de Titus Popovici, regia: Mircea Cornișteanu, *Teatrul Bulandra,* 09.08.1984.

Neînsemnații de Terry Johnson, regia: Ion Caramitru, *Teatrul Bulandra,* 23.10.1984.

Hamlet de William Shakespeare, regia: Alexandru Tocilescu, *Teatrul Bulandra,* 30.11.1985.

O, ce zile frumoase! de Samuel Beckett, regia: Mihai Măniuțiu, *Teatrul Bulandra,* 18.12.1985.

Matca de Marin Sorescu, regia: Kincses Elemer, *Teatrul „George Bacovia" Bacău,* 31.10.1986.

Furtuna de William Shakespeare, regia: Kincses Elemer, *Teatrul Național Târgu Mureș, secția română,* 07.05.1987.

A treia țeapă de Marin Sorescu, regia: Ion Caramitru, *Teatrul Bulandra,* 24.06.1988.

Nunta lui Figaro de Beaumarchais, regia: Cătălina Buzoianu, *Teatrul Municipal „Haifa",* 09.11.1988.

Vassa Jeleznova de Maxim Gorki, regia: Ion Cojar, *Teatrul Național „Ion Luca Caragiale",* 28.12.1988.

Arividerci Livorno! de Carlo Goldoni, regia: Cristian Ioan, *Teatrul de Nord Satu-Mare,* 16.03.1989.

Vilegiatură în stil italian de Carlo Goldoni, regia: Cristian Ioan, *Teatrul de Nord Satu-Mare,* 17.03.1989.

Iluzii sentimentale de Tudor Popescu, regia: Ion Marinescu, *A.T.M,* 27.03.1989.

Eminescu, muzica Paul Urmuzescu, libretul Gheorghe Buluță, regia: Ion Caramitru, Opera Română, 05.07.1989.

Trilogia greacă de Euripide, Seneca, Sofocle, regia: Andrei Șerban, *Teatrul Național „Ion Luca Caragiale" București,* 12.09.1990.

Hamlet de W. Shakespeare, regia: Alexandru Tocilescu, *Teatrul Național Londra,* 20.09.1990.

Robespierre de George Astaloș, regia: Eugen Todoran, *Teatrul Național „Vasile Alecsandri" Iași,* 08.06.1991.

Forma mesei de David Edgar, regia: Ion Caramitru, *Teatrul Bulandra,* 01.12.1991.

O scrisoare pierdută de Ion Luca Caragiale, regia: Nicolae Scarlat, *Teatrul Tineretului Piatra Neamț,* 21.12.1991.

Opereta de Witold Gombrowicz, regia: Cristian Pepino, *Teatrul Tineretului Piatra Neamț,* 02.05.1992.

Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltes, regia: Michel Dezoteux, *Teatrul „Katona",* 22.05.1992.

Home/La adăpost de David Storey, regia: Ion Caramitru, *Teatrul Bulandra,* 19.09.1992.

Mephisto de Horia Gârbea, după romanul lui Klaus Mann, regia: Alexandru Darie, *Teatrul Bulandra* 25.04.1993.

Antigona de Sofocle, regia: Alexandru Tocilescu, *Teatrul Bulandra,* 27.07.1993.

On mourira jamais de Matei Vișniec, regia: Alexandru Tocilescu, *Théâtre Le rond point-Renaud,* 15.02.1994.

SPECTACOLE

Nicolae PRELIPCEANU

Dragoste și moarte în manieră japoneză

Tocmai acum, când ne vin semnale din zone ale civilizației unde viața nu înseamnă mare lucru, iar sinuciderea este o soluție la îndemâna oricui, Alexandru Tocilescu ne tălmăcește, în spectacolul său de la Naționalul bucureștean, un text japonez – *Amanții însângerați* de Chikamatsu Monzaemon, text care poate fi găsit într-o mai veche antologie de teatru din Țara Soarelui Răsare, apărută la Editura Univers.

În termeni europeni, e o dramă burgheză, de familie. Ceea ce la Ibsen se ascundea cu strășnicie, adică adulterul, și se îngropa într-o uitare iluzorie, pentru a izbucni și a distruge totul, „mulți ani după aceea" (vorba lui G. G. Márquez), în varianta japoneză are loc la vedere, astfel încât toată familia bărbatului căzut în păcat e la curent cu adulterul și luptă pentru a-l smulge din mrejele curtezanei și a-l readuce acasă, la soțioara (vorba lui Conachi) sa și la pruncuții (vorba lui Ioan Alexandru) săi. Dramă în Europa, tragedie în Japonia, diferență de mentalitate și de atitudine în fața vieții și a morții. Dar tragedia japoneză este asumată în modul cel mai firesc, fără frământările tipic europene în fața paharului de cucută, atunci când se dovedește că nu mai există cale de întoarcere. Tragedia principală, a cuplului central, excelent întruchipată de actori și văzută de Alexandru Tocilescu, este însă însoțită, ca de un ecou, de tragedia celuilalt cuplu, mai puțin ilustru, mai puțin tradus spectatorului; acesta apare mai târziu și nu are ca motiv inițial familia pre-existentă, dar dragostea își joacă și ea rolul aici, după ce amantul decide să moară pentru a nu fi dezonorat, pentru că nu poate înapoia la termenul fixat o datorie. Cu alte cuvinte, nu-și poate ține o promisiune. (Ceea ce, pe-aici, pe la noi, ar fi o bagatelă.) Iar curtezana care-l iubește nu găsește de cuviință să-și continue viața fără cel iubit și alege și ea moartea, alături de el.

Faptele sunt, desigur, îmbrăcate, însă într-o sobră și clară desfășurare de întâmplări și acțiuni. Nouă, europenilor, suferința japoneză, exteriorizată poate prea mult, ne-ar putea părea ridicolă. Alexandru Tocilescu și echipa sa, mai ales soliștii, are/au grijă ca așa ceva să nu se întâmple. Și nu e ușor să pășești pe puntea subțire dintre țipătul japonez de durere și hohotul românesc de râs disprețuitor. Te gândești, privind desfășurarea acestei tragedii cu momente excelent marcate, literar, regizoral, actoricesc și – de ce să n-o spunem? – scenografic, la faptul că într-o astfel de lume n-ar putea să existe, și nici nu există, un Freud, psihanaliza realizându-se spontan, la lumina zilei. De altfel, tema adulterului e foarte frecventă în literatura japoneză a secolului XX. Dragostea extraconjugală e privită aici, de către nevasta frustrată,

când în manieră europeană, cu imprecații și desconsiderare, când cu înțelegere superioară, ca-n cazul de la sala „Camil Petrescu" a Națională lui bucureștean.

Alexandru Tocilescu a prevăzut totul pentru a realiza, în *Amanții însângerați*, o atmosferă cât mai japoneză, în fața căreia stă placida atitudine europeană a povestitorului (Răzvan Ionescu). Muzica evocatoare de sonuri extremorientale, râul șerpuit pe care-l închipuie Puiu Antemir, în final, când cele două perechi nefericite își caută cuibul morții, totul demonstrează o cunoaștere și-o considerare în profunzime a materialului literar care se oferea. Să nu-i uităm, iarăși, pe protagoniștii celor două cupluri – admirabil interpretați de Crina Mureșan și Marius Bodochi și de Tania Popa și George Ivașcu – foarte convingători în rolurile lor, pe care le trăiesc, nu o dată, așa cum credem noi că ar face-o niște japonezi adevărați. Dar, la urma urmelor, nici nu contează atât apropierea exterioară de lumea japoneză, cât sondarea în profunzime a tragediei celui sfâșiat între datorie și o dragoste în afara legilor. Iar aceasta mi se pare că s-a împlinit.

Amanții însângerați de Tocilescu e un spectacol care trebuie văzut, un moment remarcabil în creația remarcabilă a acestui mare regizor.

Foto: Florin Biolan

Claudia LIPAN

„Calea fără de urmă"

La sfârșitul stagiunii trecute, când am intrat întâmplător la o repetiție a *Amanților însângerați*, m-a izbit un întuneric incert, incomplet, parcă, pentru o atmosferă obișnuită de lucru. Întuneric în cleștele căruia se întețește și spectacolul construit de regizorul Alexandru Tocilescu în sala Camil Petrescu a Teatrului Național din București. Atmosfera sfârșitului de secol XVII – început de secol XVIII din acest spectacol finit nu pare a fi reală, ea ascunde tot mărunțișul vieții interpreților, o lecție a ieșirii din anonimat în teatrul nipon.

Osatura clasică, pe care se sprijină povestea a doi îndrăgostiți separați de regulile unui strat social indisolubil, nu oferă posibilitatea avantajoasă a ideii originale la nivel scenic. Instrumentele folosite de actori sunt insuficiente, de multe ori ei strigă prea mult într-un spațiu al tăcerii. Dar strigătul de fapt îi poate elibera; dintr-o „casă a plăcerilor" unde misterioasa *Koharu* ține companie samurailor, dintr-un orășel prea îngust pentru drama iubirii ce i-o poartă *Jihei*, dintr-un întuneric care a acoperit cu rușine virtutea lui *Tokubei*, a bietului negustor de hârtie...

Ceea ce la început pare un caz singular se transformă o dată cu ceremonialul piesei într-o emblemă a tuturor: clienții se îndrăgostesc până la sacrificiu de fetele „stăpânei" (*Carmen Tănase*). Atunci când își iau zborul, nu rămâne nici o urmă, dispar cu tot cu trecerea lor prin lume. Așa cum se curăță uneori spectacolul japonez de accesoriile scenografilor. Curtezanele dramaturgului Chikamatsu Monzaemon fac parte din decorul unei epoci, casa în sine este o ustensilă ruginită a celor care impun legea acestei epoci.

Gustul seducției este însă dulce-amărui; când ajung să iubească fără compromis, amantele capătă identitate. Nu mai sunt simple obiecte, ci femei copleșite de sentimentul apropierii sau al singurătății. *Koharu* apare în scenă ca o zeiță adulată. Conștientă de propria-i frumusețe și de influența exercitată asupra celorlalți, intră în pielea unui personaj pe care nu îl agreează. Taina ei este mai puternică. Însă afecțiunea pentru *Jihei* este condamnată: clipa întâlnirii va fi ultima lor zi, pentru că dezvăluirea afecțiunii ar duce la un alt fel de compromis – al identității dobândite pe ascuns. Stăpânirea cu care această femeie acceptă să iasă din canoanele societății se opune credinței că cerul este singurul care duce mai departe viața omului.

Moartea în scriitura asiatică poartă rostul fiecărei singurătăți sau al fiecărei comuniuni în parte și vine în completarea unei vieți anterioare a eroilor. Nu rupe legăturile, este

recunoscută și acceptată ca atare. Crina Mureșan (*Koharu*) ignoră ochii câte unui samurai țâfnos (Alexandru Georgescu) ori a unui „lup singuratic" (Vlad Ivanov) și se poartă afectuos cu o identitate pe care o recunoaște. Cu fața albă ca a unei mirese, își pregătește personajul pentru marea întâlnire, pentru nunta din cer. Marius Bodochi (*Jihei*) intuiește frământarea bărbatului nipon care știe că va veni o zi când își va pierde virtutea; când răscumpărarea femeii iubite îl va obliga să renunțe la tot – copii, soție, respect etc. Umple cu jurăminte inima familiei, care îi simte infidelitatea și scrie răvașe ca și cum ar semna un cont bancar.

Dintre interpreți surprinzătoare este evoluția lui George Ivașcu (*Tokubei*), cu o nouă formulă de joc, în rolul îndrăgostitului care ar face orice pentru a se ridica la un alt nivel social. Chiar să fure. Odată faptul consumat, este sufocat de spaimă, se apără de toate acuzațiile, simte că și-a pierdut onoarea și că a devenit o victimă. Iese din scenă umilit și învins, își cere scuze în stânga și-n dreapta pe lângă spectatori, într-un excelent moment de interpretare. George Ivașcu și Tania Popa (*Ohatsu*) sub semnele nocturne, sunt doi îndrăgostiți care se caută, se ating ca o scânteie, pentru a se furișa îmbrățișați, mai apoi, către oriunde... Vlad Ivanov (*Tahei*) este prezență permanentă în casa „stăpânei", admiratorul lui *Koharu*, cu defecte și calități la vedere, cu zel în pasiune, țâșnind de aiurea și de oricând.

Trecerea spre moarte a celor două cupluri în final are ceva din taina unei spovedanii. Într-un decor proiectat cu stele ca o perdea de lumină, îndrăgostiții călătoresc pe un drum inițiatic. Clopotele de la templu se aud în miez de noapte.

Decorul minunat al lui Puiu Antemir se desface (în locul felinarelor pâlpâinde) în maluri de râu umede și verzi, mustind de frăgezime, pe care trec tălpile desculțe ale eroilor. Râul spală toate păcatele. Rămâne legătura pe care eroii nu o pot desface și o iau cu ei mai departe...

Spuneam la început că textul și concepția spectacolului nu solicită actorii. Asta până în clipa când vezi această încheiere la care s-a gândit Alexandru Tocilescu, un regal al lucrurilor fragile atinse de arta asiatică, de eroul acestei arte convertit la idealul estetic al sufletului.

Eroul care, pornind pe acest drum, nu mai poate niciodată reveni și... redeveni. Eroul împrumutat odată și de George Banu pe „calea fără de urmă".

Teatrul Național București – Amanții însângerați **de Chikamatsu Monzaemon. Regia: Alexandru Tocilescu. Decor: Puiu Antemir. Coregrafia: Roxana Colceag. Costume: Florinela Popescu Fărcășanu. Muzica: Irinel Anghel, Andrei Kivu, Ion Bogdan Ștefănescu. Cu: Crina Mureșan, Marius Bodochi, George Ivașcu, Tania Popa, Vlad Ivanov, Sanda Toma, Carmen Tănase, Alexandru Georgescu, Matei Gheorghiu, Lamia Beligan, Răzvan Ionescu, Mircea Anca, Amalia Ciolan, Doru Ana, Angela Hondru, Aristița Diamandi, Laura Vlad, Mircea Anca jr., Sabina Grancea. Data premierei: 6 octombrie 2001.**

Ileana BERLOGEA

Triumvirat teatral

O admirabilă ocazie pentru prima scenă a țării și pentru regizorul Grigore Gonța de a-i aduce în același spectacol pe sacrii „triumviri", Radu Beligan, Gheorghe Dinică și Marin Moraru cu întregul lor potențial creator, cu hazul și farmecul lor irezistibil, cu uimitoarea lor capacitate de a crea adevăr și viață artistică din cele mai obișnuite replici sau situații. Și nici nu se putea găsi un text mai potrivit pentru această îndrăzneață idee decât comedia, veșnic nouă și actuală, a lui Victor Ion Popa – *Tache, Ianke și Cadâr.*

Montarea de pe marea scenă a Naționalului bucureștean este dinamică, vie, spontană, cu zeci de acute observații rostite de cei trei actori cu un impresionant firesc și o naturalețe cuceritoare.

Autor și al versiunii scenice, regizorul a știut să elimine unele momente ce puteau fi prea sentimentale, lăsând în prim-plan numai acele situații și replici ce nu s-au supus îmbătrânirii, ba, aș putea afirma, au căpătat o dată cu trecerea timpului noi semnificații, valențe și o emoționantă actualitate.

În decorul, aparent realist, pe turnantă, alert și amuzant la rândul său, datorat lui Mihai Mădescu, trecându-se cu ușurință de la fațada modestă a celor trei prăvălii de prăfuit orășel provincial la curtea interioară a nedespărțiților prieteni sau chiar la strada pustie, interpreții au posibilitatea să-și arate măiestria nu numai în dialog, ci și în numeroase acțiuni fizice, exteriorizarea stărilor fiind astfel mai sugestivă, mai convingătoare, cu mai multe fațete inedite. Radu Beligan creează un *Ianke* antologic, alăturându-se cu imens succes predecesorilor săi, mai ales lui Jules Cazaban, pe care l-am admirat cu decenii în urmă. Un *Tache* nou, surprinzător este propus de Marin Moraru. Mucalit, inteligent, mândru, disperat că nu-și poate ajuta fiul să se căsătorească cu fata iubită, împiedicat fiind de prejudecăți, de opinia publică, de tradiții, el suferă cu adevărat în interminabilele sale dispute cu ironicul *Ianke*. Cel ce aduce însă o reală noutate este Gheorghe Dinică, realizând un *Cadâr* ce nu mai vrea ca oamenii, mai ales tinerii, *Ionel* și *Ana*, pe care-i iubește mai mult ca orice, să treacă prin trista-i experiență, să se despartă din cauza religiei. Cu o mare abilitate el îi păcălește pe vechii săi prieteni. Dorința lui devine o viclenie excepțională și se dovedește în multe momente, dar mai ales atunci când le cere bani cu împrumut, mințindu-i rând pe rând că tinerii sunt copiii lui. Acuzat cu vehemență pentru păcăleală, el tace, rostind doar amar-ironic, „Turcu' plătește".

Și acum, cei doi tineri: *Ana* și *Ionel*, cei ce au descoperit adevărata iubire și nu mai vor să se despartă. Monica Davidescu are sinceritate, curaj, spontaneitate, realizând un rol care ne place și un personaj de care ne amintim cu bucurie. Este cert o bună reprezentantă a noii generații. La fel și Mihai Călin. Un tânăr bine făcut. Un june-prim autentic, dar în *Ionel* a fost prea superficial. Este adevărat că piesa este o comedie și *happy-end*-ul este previzibil, dar au existat și momente în care ar fi fost bine dacă aducea și o umbră de meditație sau de interiorizare. Am lăsat la urmă două personaje, din categoria celor numite episodice, dar care în comedia lui Victor Ion Popa semnifică glasul celor de afară, întruchipând opinia publică sau corul: Valentin Uritescu ne oferă imaginea unui proaspăt îmbogățit, cu toate ifosele lui. *Itic*, un mic și neînsemnat comerciant a

devenit *Ilie*, marele angrosist. El vine tot timpul, dorind-o pe *Ana* ca noră și soție a fiului său, destul de neserios, după cum aflăm chiar din comentariile lui *Ianke*. Respins sau chiar umilit de *Ianke*, el revine cu aceeași încăpățânată tenacitate, triumfând în final, atunci când îi poate spune acestuia ce imensă greșeală face, măritându-și fata cu un creștin. Cu haz și culoare o creează Silvia Năstase pe *Safta*. Și pe ea o roade curiozitatea să vadă dacă s-a întors *Ana*, pentru a nu mai vorbi despre bucuria încercată atunci când îl avertizează pe *Tache* de urmările neplăcute ale căsătoriei fiului său, *Ionel*, cu o evreică.

Actorii și regizorul au înțeles că cele două personaje au o funcție dramatică serioasă și le-au acordat toată atenția.

Nu lipsesc din jocul lor detaliile menite să le caracterizeze comportamentul și mentalitatea, mai ales la Valentin Uritescu, fericit atunci când poate să-i spună lui *Ianke* că va fi condamnat de „comunitate" dacă fiica lui se căsătorește cu un creștin. Costumele Luanei Drăgoescu accentuează, la rândul lor, impresia de actualitate a spectacolului, dar mai mult ca orice, aceasta este dată de firescul jocului și sinceritatea interpretării, de creațiile „triumvirilor", de ritmul impus de regizor și versiunea sa scenică.

O comedie în care hazul se alătură seriozității și unei calde pledoarii pentru înțelegere între oameni. Un spectacol demn de prima scenă a țării, răsplătit de public cu săli pline și aplauze la scenă deschisă.

Teatrul Național „I. L. Caragiale" București – Tache, Ianke și Cadâr **de Victor Ion Popa. Regia și versiunea scenică: Grigore Gonța. Decorul: Mihai Mădescu. Costume: Luana Drăgoescu. Cu: Gheorghe Dinică, Radu Beligan, Marin Moraru, Valentin Uritescu, Mihai Călin, Monica Davidescu, Silvia Năstase. Data premierei: 6 octombrie 2001.**

Constantin PARASCHIVESCU

Fire de mătase

Ce idee, să-ți imaginezi câte o întâlnire o dată pe an între un bărbat și o femeie, în aceeași zi, aceeași lună, aceeași oră, timp de un sfert de secol! O zi pe an? Pretext literar, desigur, că în realitate n-are consistență – vii, saluți, „Ce mai faci?", țoc-țoc, pa! și pleci. Zice autorul că una dintre opiniile cele mai favorabile despre comedia lui le-a formulat o doamnă în vârstă care-i spunea soțului său sexagenar, după un spectacol: „Știi, George, dacă noi doi, la vârsta noastră, ne-am afla într-o asemenea situație, cred că am repeta-o o dată pe lună!". Părere întărită și de un tânăr care-i rezuma prietenei sale acțiunea în termeni apropiați – „este vorba despre două cupluri care se întâlnesc o dată pe lună și fac schimb de partener". Realitatea corectează ficțiunea, după cum se vede, dar ficțiunea are și ea rostul ei de dincolo de obișnuit și trebuie acceptată, fără dileme și sâcâieli interogative, pentru plăcerea jocului.

Așadar, „anul viitor la aceeași oră", timp de 25 de ani, *Doris* și *George*, doi americani obișnuiți, se întâlnesc în aceeași lună, aceeași zi, în același loc, un han din California, de lângă San Francisco, „Umbrele mării", ținut de rai, despre care concitadina noastră prof. univ. dr. Ileana Berlogea (care a avut șansa să treacă pe-acolo) scria în 1978: „țara aurului, a piersicilor, a Hollywoodului

și a petrolului, țară plină de soare cu malurile scăldate de apele reci și albastre ale Pacificului (...) peisajul cel mai fascinant începând cu zăpezile veșnice și sfârșind cu palmierii" *(Teatrul american azi)*. Dacă e și „uzina de vise" pe acolo, unde domnul Bernard Slade și-a continuat o carieră de seriale TV, începută în Canada de origine, nu e de mirare că fantezia zboară slobodă și veselă, născocind povești cu oameni care sorb o clipă de rai ca vinul din pahar și-și văd apoi de treburile zilnice, serioase, multiple care le alcătuiesc viața. Și dacă se leagă să bea paharul de-o clipă în fiecare an, bărbat și femeie fiind, nu e numic reprobabil în asta, ci o curiozitate elementară:ce se va întâmpla?

Mai întâi, autorul ne arată în șase întâlniri că și-au ținut legământul, deci între ei s-a născut o afinitate reală, consolidată cu anii. Dragoste, prietenie? Și una și alta, din moment ce vin statornic la întâlnire chiar și atunci când stările civile sau fiziologice i-ar fi reținut acasă (*Doris* însărcinată, de pildă). Apoi, în episoade consecutive el nu descrie o ascendență a afinității, cu grade care ar spori-o în motivații și intensitate, dramatică, melodramatică, etc., ci dezvoltă contextul în care se produce și se menține, cu inevitabile schimbări în viața lor și a lumii. Se schițează, astfel, indirect, un tablou al societății americane pe un sfert de secol (1950–1975), cu declinul moral al tineretului atras de droguri și exhibiționism, proliferarea filmelor sexi pe ecrane, ciocnirile rasiale, manifestațiile antirăzboinice, cursele electorale, politica. Și se insinuează firesc, în joc, profilurile partenerilor legitimi, cu odraslele respective, care nu apar, dar prind contur și parcă sunt aproape, diversificând paleta fizionomiilor. În ton alert, de glumă, autorul dezvoltă o poveste fără pretenți, în care doi oameni se confesează la termene periodice, își evaluează viața și descriu un arc de caldă umanitate în timp, ca un curcubeu pe cer. S-a jucat de 1453 de ori pe Broadway (auziți!), s-a făcut un film în 1978, pentru care autorul a fost nominalizat la premiile Oscar (ce înseamnă la americani o nominalizare!). La noi, regretatul Mihai Berchet, care a și tradus-o, a realizat un spectacol la Teatrul Nottara, cu Ion Dichiseanu și Lucia Mureșan.

Premiera actuală de la Național îi are ca protagoniști pe Adela Mărculescu și Damian Crâșmaru, un cuplu sincronizat de vreo cinsprezece ani în piese cu două pesonaje, pe care le realizează cu farmec și măiestrie. Uneori e mai greu să fii autentic în roluri simple, fără sarcini de compoziție și adâncimi psihologice, dar cei doi știu să lege din întâmplări obișnuite fire sensibile de mătase, cu poezie și umor, care fac jocul viu, plăcut și seara agreabilă. Parcă puțin mai expeditivi în primele scene, de data aceasta, când au trecut prea repede peste niște revelații reciproce, intime și matrimoniale, exuberante în text, dar cu real efect de la apariția însărcinatei *Doris*, când registrele ating clapele unui comic savuros și un dramatic pronunțat apoi. Bună ideea lui Victor Moldovan, regizorul, de a umple pauzele dintre episoade cu un personaj despre care tot se vorbește, *recepționerul*, luat asupră-și cu discreție, eleganță, toleranță pentru clienții de un sfert de secol despre care știe multe, ca luna, dar n-are replică, precum e cuviincios.

Teatrul Național București – Anul viitor, la aceeași oră **de Bernard Slade. Traducerea: Mihai Berchet și Andrei Bantaș. Regia și versiune scenică: Victor Moldovan. Scenografia: Ioana Cantuniari-Marcu. Distribuția: Adela Mărculescu, Damian Crâșmaru, Victor Moldovan. Premiera: 10 octombrie 2001.**

Damian CRÂȘMARU și Adela MĂRCULESCU în ***Anul viitor, la aceeași oră*** de B. Slade

Ileana Stana IONESCU și Mircea ALBULESCU în ***Scrisori de dragoste*** de A.R. Gurney

Constantin PARASCHIVESCU

Un film al sugestiilor

Curios... din cinci spectacole bune pe care le-am văzut la T.N.B. la începutul lunii octombrie – cu unele parțiale amendamente, o adevărată microstagiune –, mă urmărește încă cel mai simplu, cel mai modest în montare și forțe, cel la care nu ma așteptam să fie mai mult decât un recital actoricesc, *Scrisori de dragoste* de Albert Ramsdell Gurney. Piesa în două personaje, fără decor, fără costume speciale, cu două măsuțe, două scaune și doi actori care-și citesc rolurile – scrisorile.

Am mai văzut spectacole cu doi actori care-și citesc corespondența, de la celebrul *Dragă mincinosule* de Jerome Kilty, dar de la un moment dat se ridicau în picioare, intrau într-o relație efectivă de joc și interpretau momentele evocate cu starea emotivă corespunzătoare. De data aceasta, cei doi actori nu se ridică de pe scaune decât o dată fiecare, ca să iasă pentru câteva minute și să se întoarcă, marcând doar o trecere importantă de timp. Nu intră în relație efectivă de joc. Mai mult chiar, nici nu se privesc pe tot parcursul reprezentației, ci doar la sfârșit, de dincolo de poveste, când se întorc unul spre altul, tăcuți, descoperindu-se parcă abia, atunci ființe reale și de o fascinație aproape neverosimilă, eternă „noi suntem? Noi am fost eroii acestei povești?", parcă se întreabă ei.

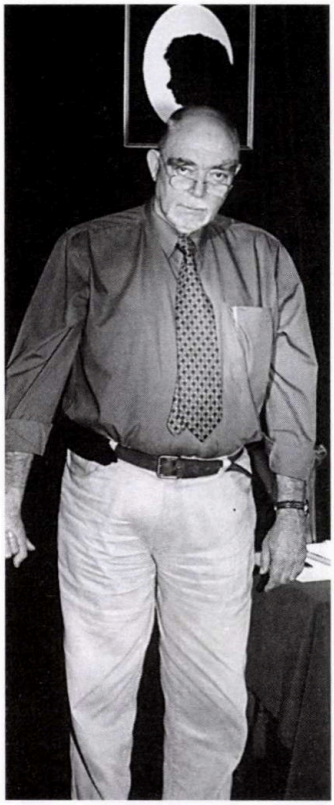
De la spectacolul evocat mai înainte, cu eleganța și farmecul unor actori ca Fory Etterlé și Beate Fredanov, toate celelate pe care le-am văzut aveau atributul virtuozității și calitatea exemplară de recital actoricesc.

Acesta are ceva mai mult, ceva ce nu știu să definesc în două cuvinte, sau seara aceea de 9 octombrie a avut o suflare cerească în mica sală de 99 de locuri „Marin Sorescu" a marelui Teatru Național, care a îmboldit lacrimi în ochii bine struniți de măiestrie și experiență ai lui Mircea Albulescu. Nu mai încape într-un atribut de virtuozitate, nu mai e doar un exemplar recital actoricesc – poate că a fost, că interpretează de mai mult timp împreună *Scrisorile*, mai întâi la Teatrul din Brașov, apoi în turneu la New York, iar reîntâlnirea de acum echivalează cu o excepțională premieră. Și cu o treaptă în plus.

E miracol, e magie, e artă pură care n-are nevoie de cuvinte pentru a fi prețuită. „Dă autorul un text – spune Tudor Arghezi –, dă teatrul scena, sala recuzita, dar totul cade în derizoriu fără prezența artistului, care sintetizează spectacolul și rămâne singurul factor valabil din scenă. (...) Luați-l de brat și urcați-l pe un scaun într-o cameră goală. Nu trebuie mai mult."

Mircea Albulescu și Ileana Stana Ionescu nu se urcă pe scaune. Stau așezați pe ele, tot timpul. Și pot juca oriunde. Laudă lui Mircea Cornișteanu că i-a luat de brat și i-a așezat alături, urmărindu-le cu discreție duelul verbal și poate emoționat el însuși de performanță.

Autorul, prolific și răsfățat de succes în Statele Unite, n-a vrut să scrie o piesă. Și-a cumpărat un computer și a început să exerseze la el, compunând scrisori între două personaje. „Când personajele au început să-mi vorbească, mi-am dat seama că trebuie să stau și să văd ce se întâmplă până la capăt", mărturisește el. Și așa s-a născut piesa, în 1989, ca un roman ai cărui protagoniști încep să comunice din copilărie până spre bătrânețe, se



tachinează, studiază, se maturizează, își întemeiază familii și își caută fericirea, firi deosebite care ar fi putut fi împreună, dar nu s-au întâlnit decât sporadic și irelevant, parcurgând o epocă, o viață de frământări și iluzii, deziluzii, care, împărtășite sincer, spontan, cu regret și furie, cu patimă și sensibilitate, conturează un spectacol mai viu decât l-ai vedea. Prin sugestia reacțiilor reciproce. A atras cupluri de vedete de cinema și televiziune s-o interpreteze, în 1999 s-a realizat un telefilm pentru canalul american ABC, cu un extraordinar succes. Cuplul nostru, Mircea și Ileana, cred eu că-i egalează și-i întrece pe mulți, printr-o trăire atât de intensă și concentrată, atât de variată și cu schimbări neprevăzut de ton, de reacții, de gesturi mărunte, fine sau nervoase, încât încape în ea întregul univers de bucurii, exaltări și dureri sufletești care compune lumea. Și cerul cu stele. Și, ca să fiu sincer până la capăt, mi-am examinat și pârdalnica îndoială care-mi spunea că, la urma urmei, e teatru radiofonic și am închis ochii; imposibil, după trei secunde i-am deschis, pentru că spectacolul se contura și din sugestii vizuale atât de expresive încât derulau un film real al imginației. Din particule nevăzute. Incredibil!

Teatrul Național București – Scrisori de dragoste **de A.R. Gurney. Traducerea: Petre Bokor. Versiunea scenică și regia: Mircea Cornișteanu. Distribuția: Ileana Stana Ionescu, Mircea Albulescu. Premiera: 9 octombrie 2001.**

Ileana OLTEANU

Delia VOICU

Teatrul, un refugiu al iubirii

După succesul cu *Nunta lui Krecinski,* încununat, în stagiunea trecută, cu Premiul Criticii, Felix Alexa revine la Naționalul bucureștean cu o nouă izbândă: *Jocul dragostei și al întâmplării.* El supune unei analize atente spiritualul text al lui Marivaux – în traducerea inspirată a lui Dan C. Mihăilescu – căutând sensurile adânci, din care izvorăște comicul irezistibil și purificator. Povestea celor două cupluri, al stăpânilor și al servitorilor, cu toate peripețiile ei, prinde consistență prin profunzimea și grația cu care este revelat, în ipostaza sa cea mai intimă și cea mai fragilă, sufletul uman. Scenografa Diana Ruxandra Ion (distinsă cu Premiul Criticii, tot pentru *Nunta lui Krecinski)* se dovedește, din nou, un colaborator inspirat pentru viziunea poetică a regizorului.

Scena este împărțită în două spații. Unul al vieții, sugerat de mobilierul casnic, desenat pe primul rând de panouri, și cel al teatrului, cu însemnele lui, pe fundal: oglinda actorului, manechinul aflat în așteptarea costumului, fotoliul gol al spectatorului – elemente subliniate discret de reflectoare așezate la vedere. La semnalul lui *Cupidon,* din decorul rece, pietrificat, se desprind, luminate, siluetele eroilor. Veșmintele, rafinate plastic, îi situează în zilele noastre. Dragostea își continuă eterna odisee într-un salon contemporan, loc al armoniei familiale. Aici, chiar dacă e pusă la grele încercări, ea este ocrotită. Un tată hâtru înscenează tinerilor un *joc,* pentru a le proba forța sentimentelor. Actori „fără voie", aceștia ajung să trăiască aievea, într-o adevărată inițiere, bucurii și spaime, speranțe și dezamăgiri – frumoasele și chinuitoarele capricii, dintotdeauna, ale inimii... Când se întâlnesc, cei doi stăpâni rămân aproape încremeniți, privindu-se fascinați, ca sub o vrajă ce suspendă timpul în clipa eternă, parcă, a iubirii lor. Intră într-un dialog subtil al trăirilor, exprimat în vorbe puține, fiind, totodată, seducători prin stângăcia cu care mimează condiția modestă. Servitorii, în schimb, intră în rol imediat și, buimăciți de drogul măririi, chiar încep să uite cine sunt, de fapt. Se autoiluzionează înduioșător și adorabil în defulările lor. Ambele perechi, atât de

contrastante în atitudini, sunt ironizate cu un umor debordant. Regizorul nu lasă tensiunea să se consume, amânând, permanent, relaxarea. Preferă râsul mocnit, care lucrează adânc.

Excepționala fantezie comică a lui Felix Alexa este slujită și de interpretări pe măsură. Grigore Gonța *(Orgon)* e un părinte modern, sensibil oricând la gesturile de răsfăț ale copiilor săi. El întreține suspansul reprezentației, având și complicitatea fiului, în care evoluează sigur și convingător Liviu Lucaci. Cuplul stăpânilor este întruchipat de fermecătorii Monica Davidescu *(Silvia)* și Mihai Călin *(Dorante),* parteneri de joc ideali. Rolul cameristei este pentru Ileana Olteanu o nouă ocazie de a-și dovedi talentul autentic pentru comedie, talent ce se impune neapărat exploatat în producții viitoare. În acest spectacol-recital pentru actori, performanța deplină îi aparține lui Dan Puric, care face din *Arlechino* o partitură de mare virtuozitate.

Simbolică și emoționantă, în logica montării, este apariția lui Octavian Puric jr. în *Cupidon.* El revine în secvența finală, pentru a întoarce ultima filă a cărții cu *întâmplările dragostei.* Se termină piesa și ultima ei însuflețire. Aceasta se adaugă celorlalte amintiri ce plutesc pe scena goală, pregătită pentru o nouă locuire. În casa protectoare a teatrului, iubirea își va găsi, mereu, refugiu.

Teatrul Național „I. L. Caragiale" București – Jocul dragostei și al întâmplării **de Marivaux. Traducerea: Dan C. Mihăilescu. Regia, versiunea scenică și ilustrația muzicală: Felix Alexa. Scenografia: Diana Ruxandra Ion. Distribuția: Dan Puric, Grigore Gonța, Monica Davidescu, Ileana Olteanu, Mihai Călin, Liviu Lucaci, Octavian Puric. Data premierei: 8 octombrie 2001.**

Dan PURIC

Ion CAZABAN

Pasărea soldatului

Așa cum relata autorul, ideea piesei sale are la origine o întâlnire neașteptată, petrecută prin munții de la granița bulgaro-sârbească. Cei întâlniți de el purtau uniforme militare, dar nu erau, cum crezuse, sârbi combatanți în Bosnia ci, surprinzător, doar pacienții unei clinici psihiatrice din apropiere. Întâmplarea din 1994 a dus la parabola-pamflet *Colonelul Pasăre* pe care Hristo Boicev o scria peste un an și care urma să cunoască un extraordinar succes pe numeroase scene europene. Între scenariul imaginat după întâlnirea din munți și psihoza războiului, întreținută în Balcani, există o legătură evidentă, deși sfera de aspecte și preocupări – unele abia semnalate – este mult mai largă, chiar prea largă, indicând, oarecum, complexitatea situației umane. Pentru Boicev, bolnavii întâlniți ilustrează, în piesa imaginată, o stare generală de temeri și obsesii. Nu întâmplător, secvențele introductive, oricare le-ar fi conținutul, se încheie cu „știri din Bosnia", transmise de cel poreclit „*Televizoru*" (odinioară actor, deci „o cronică vie a vremurilor"!).

Piesa are o simbolistică tot mai pronunțată de la un moment dat. Dincolo de neputință, sărăcie, spaimă, inocență, curvie, hoție (pe care le reprezintă după un străvechi procedeu dramatic), personajele sale alcătuiesc, îndeosebi, o umanitate frustrată, marginalizată, pe cât de izolată, pe atât de amenințată. Acum, ca și în alte piese, nebunia poate să însemne, deopotrivă, rătăcire și neobișnuită înțelegere, revelatorie, dar evitată, disprețuită de cei „normali" (Eminescu vorbea despre cum trebuie interpretată „nebunia reflexivă"). Din textele cunoscute, nebunul apare ca o efigie a suferinței umane, ca o ființă covârșită de propriul imaginar, ca un personaj care transfigurează limitele normalității, într-o confruntare tragică sau tragicomică. Sunt fațetele pe care le aflăm, într-un chip sau altul, și în parabola lui Boicev, punctate de umor, de ironie, de autoironie, relevând intenții pamfletare, accentuate într-un final ce schimbă, într-o măsură, tonalitatea piesei, îi dă o alură poetică. Dintre personajele prezentate de *Doctorul* clinicii mizere, se va desprinde figura dominantă a lui *Fetisov, Colonelul Pasăre* – până atunci, închis într-o îndelungată mutenie. Acesta, îmbrăcându-se și îmbrăcându-i pe ceilalți în haine militare (parașutate), va aduce ordine în ospiciu, va organiza „formația" de soldați și-i va da un obiectiv primit cu entuziasm: intrarea în NATO. Pentru stabilirea contactelor, sunt folosite, operativ, păsările migratoare și tot printr-o pasăre, este așteptat, cu ochii la cer, răspunsul. Și, pentru că orice soldat are nevoie de un mit să-i înaripeze imaginația, se naște legenda *Colonelului Pasare*, el însuși în stare să zboare... Celor uitați și izolați, el le-a deschis orizontul, le-a permis contactul cu lumea largă. „Sunteți doar altfel decât ceilalți" – îi asigură *Colonelul*. Obsesiile lor sunt înlocuite de o statornică speranță. NATO este Providența salvatoare, Europa se confundă cu Paradisul născut în mistica „formației". Pasărea devine simbolul visării, eliberării, înălțării sufletești. Dacă în raniță lor nu se află nici un baston de mareșal, în visul „soldaților" din piesa lui Boicev, va fi mereu o pasăre, venind de undeva, din Europa.

Regizorul Alexandru Dabija face, de la început, vizibil omenescul personajelor, schițate în câteva linii precise, căpătând viață din gesturi caracteristice, din acțiuni concise. Interpretate cu umor, ele denotă nu atât o stare maladivă, cât o fire aparte, cum va spune, ulterior, *Colonelul*. Deși nu toate rolurile sunt la fel de generoase, de stimulative, ele au un relief vital, profil distinct și coeziune în diversitate, datorită actorilor. Ei sunt

pe scenă: *Hacea „Televizoru"*, râzând vesel, dar trădând în privire o continuă tensiune; *David* țiganul, chinuit de impotență, oscilând între mândrie și milogeală; *Pepa*, curva pocăită, dornică să fie o „Mutter Courage", *Ilia*, pândit mereu de lupul din pădure; *Matei*, nebunul prudent să nu i se strivească trupul minuscul; cleptomanul *Kiril* sau *Doctorul* narator... Personajul titular se va impune ceva mai târziu. Atunci, fostul militar *Fetisov* va deveni *Colonelul Pasăre*, a cărui prezență se va răsfrânge asupra tuturor. Victor Rebengiuc realizează, în acest rol, o compoziție proeminentă. De fapt, *Colonelul Pasăre* este mitizat de imaginația celorlați. Pentru că, în realitate, el evoluează cu expresie ciudată (extatică sau tâmpă?), între formule cazone și platitudini convingătoare, ridicol manierat cu femeile, găsind oricând un răspuns, inventându-l în lipsă. Totuși, acest *Colonel Pasăre*, dând caraghios din brațele-aripi (ca albatrosul lui Baudelaire) îi va învăța pe oameni să zboare cu gândul. Printre ultimele imagini ale spectacolului: în bătaia unui reflector lateral, fețele personajelor apar tăiate de umbră și lumină ca și ființa lor. Altă imagine, însă, va fi colorată festiv: ajunsă în Occident, „formația" militară salută cu elan optimist...

Interpretarea piesei, în aparența sa comică are, permanent, un astfel de fundal fotografic, cu chipuri grave, gânditoare și trupuri vulnerabile, în care recunoaștem, sub machiaj, actorii cu privirea ațintită spre noi.

Hristo Boicev a scris o parabolă cu dublu sens ironic, un pamflet lunecos, așa cum a considerat adecvat situației paradoxale din Balcani.

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" – Colonelul Pasăre. **Traducerea, adaptarea și regia: Alexandru Dabija. Scenografie și light design: Dragoș Buhagiar. Distribuția: Silviu Geamănu, Victor Rebengiuc, Răzvan Vasilescu, Costel Cașcaval, Dorin Andone, Mircea Rusu, Dana Dogaru, Constantin Drăgănescu. Data premierei: 5 octombrie 2001.**

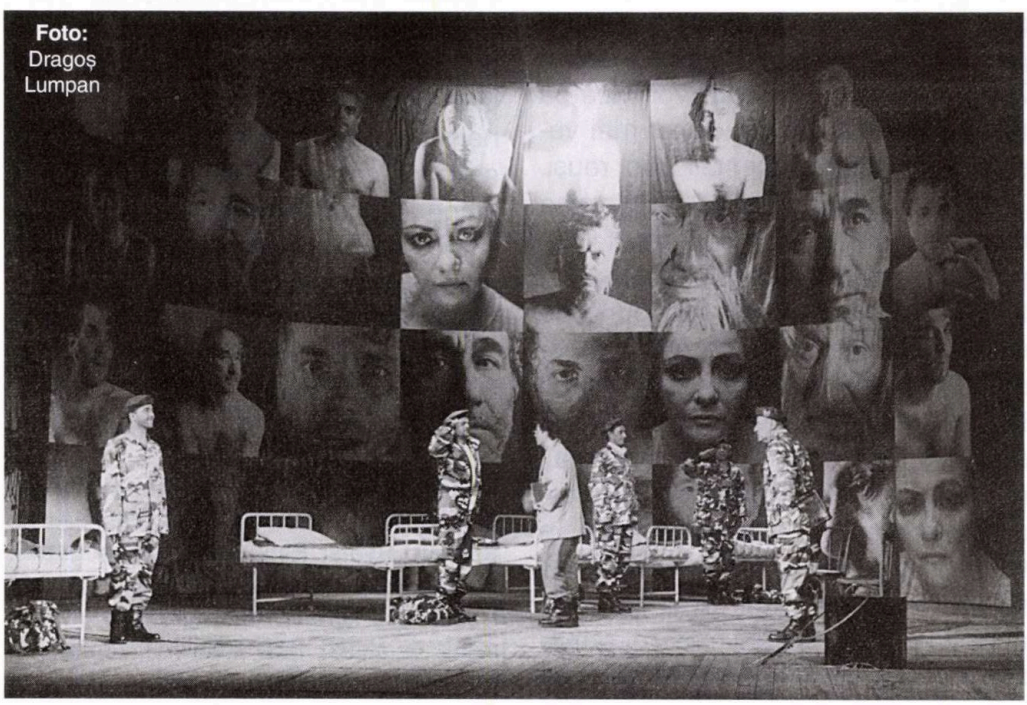


Foto: Dragoș Lumpan

Ce poate fi mai vesel?

Încă o dată, regizorul Radu Afrim își arată preferința pentru un anumit „free style", dar și pentru o tematică anume. După *Blue Escape*, *Job*, *Ocean Café*, *Alge*, tema cuplului revine, găsită într-o proză de Samuel Beckett și reprezentată într-o „adaptare mai mult decât liberă și music-hallizată". Uneori, avem impresia că noul spectacol *No Mom's land* este un adaos, un posibil moment al altuia anterior. Dacă-l știam mai devreme, cântecul Adei Milea despre micul „cetoplasmic cetaceu" ne-ar fi adus lămuriri în plus la *Ocean Café*.

Pe un podium decorat cu vrejuri de floarea-soarelui și un ecran azuriu, plasați temporar lângă un closet util personajului masculin, cei doi actori încep o poveste pe care vor încerca (simt că trebuie) s-o facă tot mai veselă. Talentul și inteligența lor vor reuși. „Să trec la ceva mai vesel?", întreabă mereu Nicu Mihoc, știind, firește, că povestea bărbatului infantil și a prostituatei păguboase, cu inimă bună de mamă, nu-i cel mai grozav divertisment de „café teatru" la ceas de seară. Pentru că prostituata *Lulu* (mais où sont les *Lulu* d'antan?) va muri, în final, nu de cuțit, ca la Wedekind, ci sufocată accidental cu o bomboană în laringe, iar bărbatul, copilul neajutorat, nu va mai avea patul unde să somnoleze ca în pântecele matern, rămânând singur într-o lume care nu-i cea mai caritabilă cu putință... Cam asta-i povestea, dar ritmul variat, cupletele, „cârligele" interactive, talentul actorilor și, bineînțeles, tonul lor – ce contează enorm! – îi dau veselia așteptată de cei care o „consumă" fumând și sorbind din pahare. Deși parodia postmodernă este în floare, o legătură cu tradiția există: sub coaja amuzamentului jucat („Râzi, paiață!"), dăm de sâmburele tare, grav, demn de priceperea psihiatrului...

Spectacolul „deconstruit" e înțesat de cântecele Adei Milea, inconfundabile și inconfundabilă: „Pleacă / Lacrimile mă îneacă" sau „Uite-o bancă / e banca pe care aș vrea să trăiesc" sau inevitabila manea: „Ai parai! Dai!". Actrița ne convinge că, într-adevăr, nu poți fi ludică fără inteligența adecvată, pe care o are cu prisosință. Alături de ea, Nicu Mihoc trebuie auzit cum susține partitura acestui spectacol mozaicat, cocteil de umor absurd, negru, licențios, stupid, fecalier, parodic, în care discernem picături de Ionescu („ești toată chircită, încovoiată, cu picioarele unul lângă altul, fără formă, fără fond") sau – de ce nu? – de Mazilu („pe mine mă doare inima să părăsesc o casă fără să fiu dat afară!").

Să sperăm că amândoi se vor păstra în verva premierei!

Teatrul „Luni", în colaborare cu Teatrul Act, București – No Mom's land, **după Samuel Beckett. Regia: Radu Afrim. Scenografia: Rodica Botez. Muzica: Ada Milea. Cu: Ada Milea, Nicu Mihoc, Mihai Iordache (instrumente de suflat). Data premierei: 18 septembrie 2001.**

Marina CONSTANTINESCU

O să iasă untu' din voi!

Alice Barb este o tânără regizoare de care se aude tot mai mult și tot mai clar, în ultimul timp. Serioasă, pasională, implicată până în detalii în ceea ce face, Alice Barb mi-a atras atenția cu spectacolul *Don Juan moare ca toți ceilalți*, un Mazilu exploatat cu grijă, cu umor și spiritualiate, pus în scenă la Theatrum Mundi. Am observat atunci atenția cu care lucrează cu actorii, preocuparea pentru vizual, pentru spații, scrupulozitatea și priceperea cu care îți alege muzica pentru mizanscenă. În stagiunea trecută, m-am bucurat și m-am amuzat teribil la *Oscar*-ul de la Nottara, o autentică și rafinată comedie bulevardieră. Acest spectacol o situează pe o altă treaptă a maturizării ei profesionale. Cheful cu care se joacă pe scenă, rigoarea, atmosfera retro tratată în sepia de scenografa Ștefania Cenean și multe altele pe care le aminteam imediat după premieră sunt câteva din garanțiile și motivele succesului pe care *Oscar* îl are.

Stagiunea s-a deschis de curând. Întâlnim numele lui Alice Barb la Teatrul Odeon. Și un ambițios proiect: *Cartofi prăjiți cu orice* de Arnold Wesker (în traducerea lui Radu Nichita). Strategia Odeon-ului mi se pare una provocatoare, chiar dacă implică și riscuri. Ele sunt asumate după serii de întâlniri cu regizorii tineri ai momentului, pe care trupa teatrului a putut să-i cunoască, să le afle gândurile, preferințele dramaturgice, felul în care văd teatrul acum, au fost selectați câțiva care vor lucra aici toată stagiunea. Mi se pare o întâlnire cu dimensiuni umane și culturale, cu mize puternice pe care aproape că nici nu le intuim în acest moment al începutului. O femeie intră într-o lume dură, pur bărbătească, cea a înregimentării. Această experiență a produs enorm de multe traume celor care au parcurs-o. Un alt cod, un alt tip de limbaj, de scop, de priorități se instalează într-o garnizoană. Lucrurile se văd din alte unghiuri, orizontul se restrânge frustrant, privațiunile și umilințele își fac loc încet, încet. Recruții, cei șase în cazul nostru, pleacă în această aventură dintre noi, din sală. Sunt degajați, puși pe șotii, cu geamantane diferite, haine diferite, apucături diferite. În scurt timp, înregimentarea, fie ea și în rândul forțelor aeriene regale, înseamnă uniformizare, un deșert al absurdului. Complexele fiecăruia se acutizează, sunt speculate de superiori, folosite în sensul cel mai primar. Disciplinarea nu este altceva decât o formă în care ordinea se manifestă ca teroare. Psihică și fizică, deopotrivă. Schemele instrucției sunt noile scheme mentale picurate cu perseverență chinezească timp de opt săptămâni, cât durează stagiul. Solidaritățile se fac, se refac iute, umoral și au cauze individuale. Mereu altele. Tot decorul gândit de arh. Cătălin I. Arbore, un scenograf obișnuit cu „teatralitatea" operei, a adus pe scena Odeon-ului stranietatea poetică a garnizoanei cu pricina. Cutia neagră, albul zăpezii ca un bizar covor, martor al zbuciumului zilnic al „matricolelor" nou înrolate și un limbaj în sine al luminilor, un personaj care se alătură distribuției. Ca și muzica *Requiem*-ului lui Weber, ciudată, înălțătoare, rece, emoționantă,

un adevărat comentariu a ceea ce se petrece în acest loc. Sau în oricare altul la fel, în care conflictele se insinuează din prima clipă.

Ceea ce mi s-a părut că lipsește sau, mai degrabă, că nu este nuanțat suficient este acea tensiune profundă, viscerală cu grade și evoluții individuale, cu raporturi în care ura și iubirea se amestecă și-și schimbă proporțiile continuu. Grupul soldaților este evident cel mai împlinit actoricește și asta nu neapărat din scriitură. Regizoarea a lucrat amănunțit scenele cu ei, cu fiecare în parte și cu toți laolaltă. Marius Stănescu într-o ipostază extraordinară a rigorii, revoltei și durerii, Petre Nicolae, cu sensibilități și emoție ascunse sub masca unui soi de inocență, Aurelian Bărbieru (nu l-am văzut până acum), o victimă sigură, născută cu un zâmbet pe buze care îi deranjează pe toți. Mi se par a fi liderii grupului. Iar Gelu Nițu, caporalul Hill, instructorul lor direct, face unul dintre cele mai importante roluri din ultimii ani, în care fațetele absurdului se citesc perfect, schimbarea registrelor, complicatul mecanism al complicităților, al succesiunii aiuritoare de sine și culpabilității sunt executate perfect. O problemă rămâne în spectacol grupul comandanților, șubred actoricește, din care, singurul, Mircea Constantinescu, un actor cu rasă și clasă își construiește viabil și credibil un personaj labil și cinic, ofițerul homosexual. Totuși, acest desen al spectacolului rămâne nerezolvat și dezechilibrează cumva întregul tablou.

Nu vreau să spun nici un cuvânt despre final. Vreau doar să vă rog să mergeți să vedeți acest spectacol, indiferent de anotimp, poate mai ales atunci când ninge. Veți găsi explicația valului de emoție care mi s-a ridicat și care s-a fixat ca un nod în gât. Fiecare se salvează cum poate. Unii aleg moartea, alții, cerul înstelat.

Marius STĂNESCU

Foto:
M. Musceleanu

Doina PAPP

Mânuși „glacé" și praf de pușcă

La vremea apariției acestei piese (1962), considerată o reușită teatrală, autorul ei nutrea convingeri proletare și se răzvrătea împotriva sistemului castelor din Anglia, întreținut și de armată. Mai era și antimilitarist, iar atitudinea sa era în favoarea tuturor rebelilor pe care-i cultivă în piesele lor „tinerii furioși". Un astfel de rebel e și *Pip*, fiu de bancher care preferă să fie simplu recrut și să adere la morala: „nașteți copii și mâncați cartofi prăjiți cu orice..." Citită așa, piesa lui Wesker nu putea produce spectatorului de azi decât un interes vag și sentimentul că ne aflăm în fața unei scrieri datate pe care chiar celebrul ei autor a depășit-o de mult.

Regizoarea Alice Barb ne spune, însă, că n-a fost preocupată de mesajul originar al *Cartofilor...* (cum putea oare fi el evitat?) și a interpretat piesa ca pe un poem inițiatic, mai exact un requiem în memoria copilăriei pierdute. Armata i-a servit pentru asta drept cadru, mai cu seamă armata engleză care ilustrează atât de bine stilul de viață al insularilor. Eleganța, pedanteria ceva cam snoabă, culorile senine ale uniformei celei mai „subțiri" armate – aviația – creează un ambient sugestiv pentru „un real grad de civilizație din viața de zi cu zi a englezilor", caracterizat și de „un anume umor, o atmosferă de toleranță, decență și relaxare" pentru care Wesker e sigur că plătește un preț prea mare. Adică agresiunea psihologică asupra adolescenților care nu-și recunosc printre aceste uniforme, idealul. Între Crăciun și Revelion – coperțile temporale ale acțiunii – reprezentând cantonamentul recruților, regizoarea urmărește, așadar, drumul intrării în viață a acestor tineri, cu încercările pe care legea cazonă le presupune. De la copilăria nevinovată la maturitatea prea știutoare, transformarea e, mai degrabă, un regres în plan uman și afectiv și spectacolul vrea să-l puncteze construind, în pandant cu realitate ostilă, o lume de vis, pură și imaculată în care par a se prelungi jocurile copilăriei. „Soldații" dorm sub aceeași plapumă și visează că sunt bebeluși, într-unul dintre cele mai frumoase momente ale reprezentației, când scena e traversată de landouri cu danteluțe fine plimbate de gradați spilcuiți. Joaca se-ngroașă, însă, când recruții trebuie să înfigă baioneta în păpușa de cârpă. Să ne închipuim că... Între vis și realitate, regizoarea pendulează cu grație, dar contrapunctul poetic dominant nu e contracarat de tensiunea care ar trebui să se acumuleze din confruntarea cu experiențele dure și încercările provocate tocmai de dorința de a se manifesta liber, de a contrazice regulamentul și norma. Risipind talent și fantezie, talentata regizoare compune imagini admirabile, dezvoltând un stil coerent, măsurat și expresiv. Prin scenă plutește silueta unei balerine-acrobate, mirese fantomatice coboară de la podul scenei pentru a se însoți cu recruții. În plus, probându-și încă o dată cultură muzicală, folosește pentru ilustrații teme dintr-o lucrare de referință, chiar mai puțin cunoscută publicului larg – *Requiemul* de Andrew Lloyd Weber. Scena se umple purificator de zăpadă, la început (chiar dacă am mai văzut asta la Lev Dodin, în *Gaudeamus*), iar cerul se dezvelește, la sfârșit, albastru deasupra noastră, date fiind și posibilitățile unice ale Sălii Majestic, care deține un dispozitiv de decapotare a tavanului. Cum în zilele în care a avut loc premiera trăiam cu toți groaza terorismului dezlănțuit asupra Americii, nu s-ar putea spune că efectul a fost chiar cathartic.

În acest cadru artistic foarte elaborat ar fi trebuit să fie, totuși, și ceva viață, să crească povestea fiecăruia dintre cei prin intermediul cărora autorul ar vrea să ne convingă că ideile sale, nu neapărat socialiste, ci general-umane despre bărbăția celor care învață în armată o astfel de supunere, prețuindu-se mai mult pe sine și pe omul de aproape. Deși autorul a destinat fiecăruia o biografie și un traseu distinct, iar regizoarea le-a hărăzit un destin și mai dramatic decât l-a imaginat autorul, omorându-l între altele pe *Smiler*, în reprezenatație aceste evoluții nu sunt motivate, poate și pentru că distribuirea actorilor a mizat pe lipsa lor de experiență sinonimă unei naivități care n-a fost în toate cazurile suficientă. Se detașează vizibil de „pluton" Marius Stănescu (*Pip*), deși nici el nu e ca alte ori, convingător și sigur de sine. În această variantă de spectacol, *Pip* nu-și mai trădează camarazii ascultând de glasul sângelui albastru (în piesă trece de partea ofițerilor) și, poate, postura de leader de ocazie pe care o experimentează cu cinism personajul ar fi mai interesantă pentru acest actor special, obișnuit cu provocările subtile. Altminteri, fronda lui e sobră, iar drumul spre ceilalți cu care se solidarizează în final are o evoluție atașantă. Petre Nicolae merge și el pe datele naturale fizice și temperamentale care-l ajută să ilustreze franchețea populară a lui *Charlie.* Are mai puțin haz decât i-ar fi trebuit personajului în perpetua lui stare dubitativă, dar comunică cu sinceritate cu ceilalți. Pavel Bartoș pedalează pe stângăciile de domnișoară care-l fac pe *Andrew,* în mod justificat, ținta înclinațiilor pederaste ale *Ofițerului pilot*, dar nu găsește prea multe nuanțe în exprimarea derutei de care e cuprins. Ceilalți interpreți ai grupului de soldați, în schimb, abia de se pot reține, datorită unui joc lipsit de relief. Interpretul lui *Smiler*, Aurelian Bărbieru, un personaj foarte generos pe care orice montare a acestei piese îl impune, este și el șters, în ciuda soluțiilor propuse de regizoare, care-i modifică în tragic destinul. Rămâne să admirăm desenul sângelui pe albul zăpezii și desăvârșita armonie de tonuri din costumele create de arhitectul Cătălin Arbore, autorul scenografiei. Grupul ofițerilor, în superbă ținută de gală (chiar și ghipsul lui Geo Costiniu e de bonton) e interpretat de actorii experimentați ai Teatrului Odeon, cu vădită știință a prezenței scenice chiar și când aceasta este stânjenită de rol. De aici și sentimentul (poate dorit) al interșanjării care-l transmit unele dintre intrările și ieșirile din scenă ale acestora. Se detașează vădit Mircea Constantinescu, acest minuțios creator al rolurilor de culoare, profesionist desăvârșit pe orice partitură, întinsă sau mică. Gelu Nițu sugerează stările contradictorii ale caporalului care trăiește printre soldați, fără a le decupa întotdeauna pregnant. O plutire la suprafața rolului se sesizează și în interpretarea lui Șerban Ionescu, care joacă aici economicos, neangajat, fără chef. „Stilul englezesc" se răzbună parcă, conștient sau nu, vidând adeseori de substanță piesa în favoare unor caligrafii scenice, ce-i drept, spectaculoase (vezi ceremonialul cupelor de șampanie sau cel al înălțării drapelui englezesc!!!). Ca și propensiunea spre poezie a acestui spectacol, imaginile lui frumoase forțează realitatea, operând cu mânuși glacé acolo unde, de fapt, miroase a sânge și a praf de pușcă.

Teatrul Odeon – Cartofi prăjiți cu orice **de Arnold Wesker. Regia, coregrafia și ilustrația muzicală: Alice Barb. Scenografia și light design: arh. Călin I. Arbore. Cu: Geo Costiniu, Șerban Ionescu, Mircea Constantinescu, Marian Lepădatu, Gelu Nițu, Laurențiu Lazăr, Florin Dobrovici, Marius Stănescu, Petre Nicolae, Ioan Bantinaș, Mihai Danu/Pavel Bartoș, Gabriel Pintilei, Aurelian Bărbieru, Ionuț Kivu.**

Mirela NAGÂȚ

Când violența învinge

Textul lui Erasmus este recuperat postmodern de regizoarea Theodora Herghelegiu, care amalgamează discursul despre morală cu expresia argotică și elemente de scenariu SF, pentru a înzestra cu concretețe teatrală o problemă aridă în formularea ei lapidară: „să-ți călăuzești existența cu mintea sau cu inima?" Această dilemă care a suscitat răspunsuri variate în diverse epoci culturale devine acum, în optica regizoarei, extrem de actuală, dacă alegerea între inimă și judecată este citită ca o alegere între irațional, magmatic, umoral, violent și rațional, reflexiv, conștient, civilizat.

Pe mica scenă de la „Hanul cu tei", prea strâmtă pentru energiile pe care regizoarea reușește să le declanșeze, într-un decor banal, mizer de studio de radio în curând nefuncțional, se înfruntă realizatorul de emisiuni radio *Torquemada* (Tudor Smoleanu), apologetul simțurilor, deci al prostiei și *Menestrelul* (Gabriel Coveșanu), descins tocmai din secolul lui Erasmus, susținătorul fericirii prin apelul la judecată. Actualitatea acestei dileme între simțuri și rațiune se străvede și dintr-o altă apropiere pe care o pune în lumină spectacolul: între simțuri – fericire și judecată – nefericire sau invers. „Fericirea angoasată prin simțuri sau fericirea rece «nefericită» prin rațiune?", se întreabă personajele neliniștite și ele de „obligația fericirii". Rând pe rând, *Torquemada, Menestrelul* și ascultătoarea radio discută despre morală, iubire, sex. *Menestrelul* nu reușește să-și facă din *Torquemada* un aliat sub stindardul rațiunii; cel mult reușește, printr-un artificiu, să-l facă să devină conștient de puterea gândului, de forța lăuntrică care se impune exteriorului. Realizatorul radio *Torquemada* izbutește să asigure programul muzical fără să atingă aparatura, doar gândindu-se la muzica pe care și-o dorește. *Femeia* (Monica Eftimiu) – care apare în finalul înfruntării celor doi, jumătate prințesă din basme, jumătate vampă din secolul XXI, plăsmuire a imaginației celor doi laolaltă – pare să fie purtătoarea adevărului despre veritabila bucurie care, înțelegem din discursul ei, nu este nici plăcere a cărnii, nici izbândă a minții, ci moment-fulgurant când ființa umană reușește să-și iasă din limitele sinelui și să înțeleagă ritmurile mari ale vieții.

Finalul e cu totul surprinzător: *Menestrelul* încarnează acum un criminal feroce care îl ucide pe *Torquemada* pentru a-i lua locul. Spectatorul e stupefiat: e vorba de o farsă, în ultimă instanță de un joc? sau avem de-a face cu o demascare, *Menestrelul* dezvăluindu-și acum adevărata față? *Menestrelul* transformat în criminal cu sânge rece accede la putere, puterea mass-media.

Regizoarea are știința dezvăluirii realității în plurivalențele ei nebănuite, printr-un discurs plin de o ironie subminatoare și complice totodată.

Teatrul „Toma Caragiu" ***(Sala Hanul cu tei)*** **–** Sunteți în direct cu Torquemada – astă seară despre prostie, **după** *Elogiul nebuniei* **de Erasmus din Rotterdam. Regie: Theodora Herghelegiu. Mișcare scenică: Adrian Horobeț. Scenografie: Vlad & Mariana Teodorescu. Muzica: Zoltan Andras. Soundtrack: Viorel Florean. Distribuție: Tudor Smoleanu, Gabriel Coveșanu, Monica Eftimiu.**

Ștefan OPREA

„Căsătorie cu de-a sila"

Cea de-a treia premieră a stagiunii Teatrului Național „Vasile Alecsandri", aduce, în sfârșit, pe afiș unul dintre marile nume ale dramaturgiei universale, Molière, cu foarte cunoscuta sa comedie *Căsătorie cu de-a sila*, într-un spectacol agreabil, viu, dinamic, antrenant, revărsând umorul în cascade neîntrerupte. Tonalitatea originară a textului, aceea de farsă populară, de carnaval inundă spațiul de joc de la prima până la ultima scenă. Publicul este întâmpinat încă din hol de două țigănci (egiptence) care cântă, dansează, cerșesc, ghicesc în palmă etc., conducându-i pe spectatori spre locurile lor. Viitorii interpreți apar mai întâi ca oameni de pe stradă, fiecare cu preocupările lui, desprinși din carnavalul vieții. Aici, tânărul regizor Cezar Ghioca a avut o excelentă idee prin care conferă spectacolului necesarul coeficient de actualitate; carnavalul nu e unul vesel, dimpotrivă, e întristătorul carnaval al vieții noastre cotidiene: doi domni bine poartă pe piept pancarte cu revendicări la zi – „Vrem salarii mai mari pentru universitari!", „Greva umaniștilor". Aceștia vor deveni imediat interpreții celor doi filosofi, *Pancratius* și *Marfurius*. Al treilea cetățean e un bătrân (boschetar?) necăjit, trist, dezabuzat, purtând o sacoșă cu sticle goale (probabil le va vinde ca să-și cumpere o pâine!), iar pe piept decorații din ultimul război. Este un portret de milioane realizat de Liviu Manoliu, care va deveni interpretul lui *Geronimo,* prietenul sfătuitor al lui *Sganarel*. Mai apar în această ingenioasă developare a realității contemporane: o cochetă frumoasă, propunându-și nurii oricui i-ar dori (viitoarea logodnică *Dorimène*), un polițai care, chipurile, veghează la ordinea publică (viitorul *Alcidas*), un artist care își vinde la tarabă opera! Și ce vinde? Chiar *Căsătorie cu de-a sila!* Evident, apare și omul zilei, bancherul, omul cu bani care cumpără opera ca s-o joace pentru logodnica lui (acela urmează să fie *Sganarel*). Odată opera cumpărată, cei de mai sus îmbracă hainele personajelor molierești, își pun perucile (aflate toate la aceeași tarabă a negustorului de artă) și spectacolul începe.

Am descris intenționat această „punere în situație" pentru a sublinia ingenioasa idee a regizorului de a actualiza un text clasic – farsă permanent valabilă, care i se joacă omului nechibzuit.

Sganarel, personaj prezent în numeroase opere molierești, de obicei foarte prudent, iscusit, care deschide ochii altora asupra unor pericole ce îi amenință (numele îi vine de la verbul „sgannare" = a deschide ochii cuiva, în italiană), acum bătrân și ramolit, vrea să se însoare cu o tânără cochetă. Face promisiuni ferme tatălui acesteia, dar îndată prudența lui funciară îl pune în gardă asupra necazurilor ce îl pot face nefericit. Cere sfatul unui prieten, *Geronimo*, consultă doi filosofi, pe *Pancratis* și *Marfurius*, din ale căror tirade fals savante nu înțelege nimic, ascultă și opinia *Dorimènei* despre viața conjugală, după care e hotărât să renunțe la nebunesca aventură a căsătoriei. Sub amenințarea contondentă a lui *Alcidas,* acceptă să-și asume nenorocirea inevitabilă.

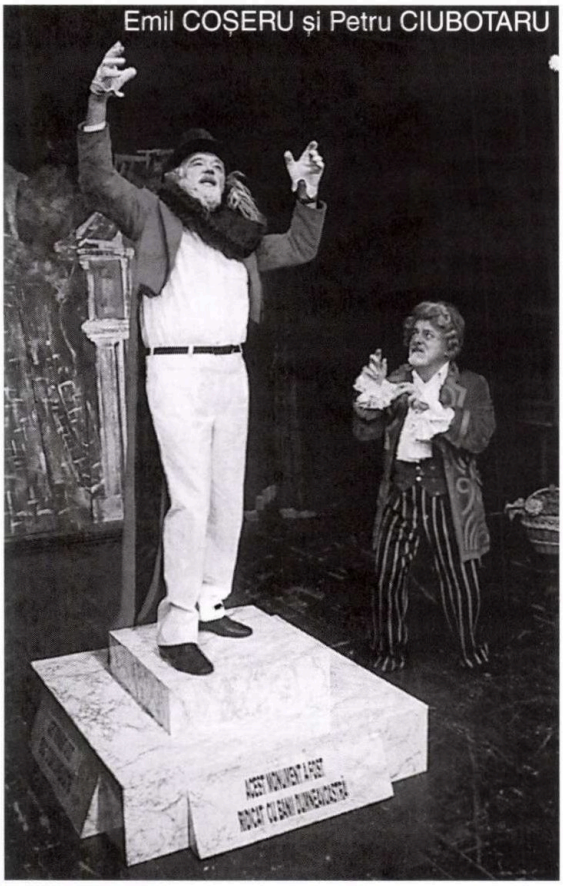
Cezar Ghioca a redus textul molieresc la strictul necesar bunei înțelegeri a farsei și a condus desfășurarea ei cu o siguranță deosebită, folosind la maximum disponibilitățile interpretative ale actorilor, umorul lor suculent și conferind întregului

unitate, ritm, strălucire. E bine dozată alternanța voită dintre profesionalism și diletantism de la care pornește spectacolul, actorii lasă impresia că sunt diletanți care mai încurcă sau uită replicile și atunci intervine sufleurul – aflat pe scenă – care îi corijează sau îi ajută să-și amintească și asta asigură reprezentației un farmec ludic inedit.

În rolul lui *Sganarel*, Petru Ciubotaru e cuceritor; parcurge partitura cu infinitezimale nuanțe de ridicol, prudență, îndoială, dezamăgire, tristețe, resemnare, în tonalitatea comică debordantă cerută de situații. Irina Răduțu realizează un personaj (*Dorimène*) adorabil, cu feminități subtile, cu pisicisme când dulci, când ascuțite, dezvăluindu-i viitorului soț soarta de încornorat ce îl așteaptă. E, cred, interpretarea cea mai izbutită de până acum a tinerei actrițe, care o recomandă ca principală candidată pentru viitoarele roluri de gen. Emil Coșeru și Florin Mircea parodiază impecabil, în registre diferite, portretele celor doi filosofi: primul, zgomotos arogant, îl năucește pe *Sganarel* cu panseuri false și cu citate latinești, iar al doilea, calm dubitativ, îl duce la disperare și la bastonada pedepsitoare. Exact integrat ansmblului dinamic și tonalității comice este *Alcantor* în interpretarea lui Constantin Avădanei. Mai greu își găsesc locul în contextul scenic *Licast* (Constantin Pușcașu) și *Alcidas* (Daniel Busuioc). Cele două egiptence (Oana Sandu și Haruna Condurache) au mult nerv și culoare, iar *Vânzătorul de spectacole* și *Sufleurul* (Doina Ignea – debut!) au o prezență discretă, dar foarte utilă reprezentației.

Scenografia semnată de Axenti Marfa sugerează ingenios cadrul de spectacol al unor diletanți, cu minime și simple decoruri funcționale și cu toată recuzita la vedere.

Casătorie cu de-a sila – un spectacol excelent, primit de public cu multă veselie și bună dispoziție.


Emil COȘERU și Petru CIUBOTARU

Teatrul Național „Vasile Alecsandri", Iași – *Căsătorie cu de-a sila* de Molière. Regia: Cezar Ghioca. Scenografia: Axenti Marfa. Distribuția: Petru Ciubotaru, Liviu Manoliu, Emil Coșeru, Florin Mircea, Constantin Avădanei, Daniel Busuioc, Constantin Pușcașu, Irina Răduță, Oana Sandu, Haruna Condurache, Doina Ignea. Data premierei: 29 septembrie 2001.

Anca-Maria RUSU

Generozitate și lirism

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" Iași – Omul din cerc de Cristina Tamaș. Un spectacol de Ovidiu Lazăr. Distribuția: Emil Coșeru, Petru Ciubotaru, Pușa Darie, Călin Chirilă, Haruna Condurache.

În *Cuvântul de întâmpinare* la minivolumul „Teatru" (Ex Ponto, Constanța, 1999) semnat de Cristina Tamaș, Anaid Tavitian pregătește orizontul de așteptare al cititorului, folosind în prezentarea debutantei în ale dramaturgiei formule generoase precum: „un autor cu meșteșug, stăpân pe un dialog de profunzime, vervă și culoare, cu un simț al caracterelor și cu o clasică transparență și logică a demersului scenic, un iscusit constructor de situații și tipuri". Cu aceeași generozitate ne explică apoi autoarea însăși de ce scrie, răspunzând astfel (dar cu totul *altfel!*) întrebării pe care și-o punea Eugen Ionescu într-un articol celebru. Iată, deci, motivația Cristinei Tamaș: „Scrisul reprezintă pentru mine ceea ce este zborul pentru pescăruș, o formă de înălțare și apoi un mijloc de a plana acolo, sus, într-un cadru singular și pur".

Aflăm deja din primele pagini una dintre caracteristicile scriiturii ce va să vină: lirismul debordant. Mai aflăm, câteva rânduri mai jos, și ce este o piesă de teatru: „un caleidoscop magic în care replicile se cheamă, personajele se succed, iar între scriitor și foaia de hârtie se naște o punte a cuvântului". O a doua caracteristică ni se dezvăluie așadar: preocuparea de a da definiții. Căci în piesa *Omul din cerc* ni se oferă cu mărinimie definiții ale vieții, iubirii și morții, veritabile cugetări cu iz de truism sentimental: „Pentru mulți, foarte mulți, viața e un pariu pierdut", „Viața e o călătorie până la hotarul nemărginirii, iar moartea... o alta, dincolo", „Dragostea este o noțiune relativă", „Moartea e moarte!" etc. De aici până la tonul moralizator și didacticist al (prea) multor replici nu a fost decât un pas: „Orice om are petele lui negre în viață", „Nimeni nu poate judeca precum Dumnezeu, pentru că toți sunt supuși greșelii", „Dragostea e cel mai minunat lucru care ți se poate întâmpla", ș.a.m.d.

Generoziatatea de care vorbeam mai sus îmbracă treptat și alte forme: cea a inflației lirice căzând în patetic (vezi, spre exemplu, paginile 22, 25, 26, 36, 39), cea a replicilor prea lungi (de 19, 44 și chiar 47 de rânduri), cu ritm narativ, ori cea a lecțiilor de cultură generală date într-un stil de manual sau curs („După tradiția cusană...", „Multă vreme, în filosofie, cercul a fost considerat...", „Da Vinci spunea că...", „Biserica s-a lăsat asaltată de o reală inflație teologică", etc.)

Autoarea mai este generoasă și cu personajele sale, care se autodefinesc, se autocaracterizează cu ușurință, răpindu-i cititorului/spectatorului plăcerea propriei descoperiri, propriei interpretări. Replica explicativă, fraza explicită diminuează interesul receptorului, detensionează și plictisește („Sunt mai bună și mai corectă decât...", „Sunt un răzvrătit...", „Sunt cioplitorul de cruci fără vârstă și fără iluzii..."). La fel și situațiile previzibile ce conduc spre reacții previzibile. La fel și stângăciile prețioase: „Pentru

mine, ea (soția, *n.n*), nu este nici moartă, nici vie... e așa ceva care s-a retras în afara tuturor lucrurilor", „o hartă îți dă un sentiment de ancorare în spațiu, iar calendarul în timp". Ca să nu mai vorbim de ambiguitățile din structura frazei, de fracturile între replici și chiar de cacofoniile (șase la număr) ori greșelile de limbă (vezi pag. 37, 61, 63, 74).

Din păcate, aceste hibe de scriitură diluează substanța personajelor care vorbesc prea mult, două câte două de obicei, într-o succesiune (vezi definiția dată de autoare piesei de teatru!) monotonă, în tempo de dezbatere pe teme sociologice, filosofice, filologice, educaționale.

Avalanșa de cuvinte pornită uneori artificial, de dragul demonstrației teoretice, înghite, în text, ideea-cheie a piesei: cea a cercului ca „tipar", ca „loc pe care-l are fiecare; această mișcare face ca lumea să fie atât de insensibilă", spunea *Manon* (Lescaut?), tânăra și sensibila prostituată, cititoare în original, probabil, a cărții lui Georges Poulet, *Metamorfozele cercului.* De altfel, în discuțiile lor, personajele fac trimiteri și la Mallarmé, Hugo și Da Vinci, exprimându-se ca la carte, pierzând astfel din veridicitate și lăsând impresia de construit.

Am insistat asupra textului Cristinei Tamaș pentru a ne exprima nedumerirea privind criteriile de selecție a unor piese care se montează astăzi. Și pentru a susține ideea că regizorul și interpreții le pot salva de la un eșec total, le pot transforma în oportunități de reconfirmare a valorii actoricești sau de descoperire a unor talente promițătoare.

Acest lucru s-a întâmplat la Teatrul Național din Iași, în deschiderea prezentei stagiuni. Regizorul Ovidiu Lazăr a atins, cu *Omul din cerc,* scopul pe care și l-a propus, exprimat în programul de sală: „ Îmi doresc un spectacol simplu ca emoția pe care ți-o dă mereu revederea mării". Într-adevăr, nimic spectaculos în povestea „navigatorului" (termenul revine obsesiv și prețios în text, ca și familia sa de cuvinte) înșelat de nevastă, oricât de dramatic ar părea gestul său de a-și comanda propria cruce. Numic nou în revenirea cam bruscă a soției acasă, nimic nou, de la Sartre încoace, în apariția prostituatei profunde și „cu respect", ori în cea a pitorescului și înțeleptului artist nesupus concesiilor conjuncturale.

Și totuși, în spațiul scenic articulat în jurul unui cerc albastru (ca marea!) căruia îi dă replica vertical o oglindă ovală ca un cerc deformat, lucrurile se petrec și se spun coerent, fără tirade siropoase, cu vivacitate uneori. Textul inițial a suportat o chirurgie binevenită și inteligentă, un drenaj al vorbelor mari, al aforismelor, cugetărilor și inadaptabilităților scriitoricești.

Epurată astfel, replica s-a animat, personajele au prins contur, însuflețite de altfel, fără cusur de Emil Coșeru (*Matei*), Petru Ciubotaru (*Cioplitorul de cruci*), Pușa Darie (*Gloria*), Călin Chirilă (*Nick*). O apreciere aparte i se cuvine debutantei Haruna Condurache, cea care a avut deficila misiune de a-și descotorosi personajul de haina factice și telenovelistică pe care i-o hărăzise autoarea, cu o naturalețe, cu o suplețe a mișcărilor interioare, demne de o cauză mai bună.

Scenă din spectacolul ***Bani din cer*** de Ray Conney

Marcela ILNIȚCHI

Mașina de râs

S-a remarcat „mașinăria" perfectă a piesei lui Ray Cooney. O construcție în care părțile sunt asambalte și „unse" astfel încât comicul să funcționeze permanent.

O încurcătură inițială, o dată intrată în mecanismul comediei, va declanșa o avalanșă de întâmplări și răsturnări de situații. Mediul unei modeste familii engleze și un subiect acut: banii. Cum pot fi păstrați niște bani picați „din cer"? Apropierea banilor schimbă, la modul comic, comportamentele. Atracția lor este irezistibilă și chiar amenințarea gangsterilor sau polițiștilor nu o înfrânge. Comedia ne aduce un mesaj popular și dezinvolt: banii sunt păstrați prin complicitatea oamenilor comuni, ca noi; ei intră în buzunarele celor norocoși care i-au găsit și au fost destul de isteți ca să îi păstreze. Tot de sorginte populară este și bagatelizarea „autorității", legale sau nelegale, polițistul și gangsterul. Polițistul este păcălit (dar, nefiind un ticălos, va rămâne cu geanta cu cocaină care se pare că îi place), iar gangsterul moare înainte să apară în scenă.

Piesa prilejuiește actorilor roluri reușite, iar regiei scene de antologie comică. Cei doi protagoniști,George Mihăiță și Virginea Mirea, compun un cuplu de un comic copios. Reacțiile lor opuse la prezența banilor sunt sursă continuă de comic. George Mihăiță face un *Henry Perkins,* mărunt contabil, care prinde din zbor sensul „banilor din cer" și perseverează nebunește, cu toată zăpăceala și naivitatea lui din unele momente, în a-i păstra. Actorul depune o

vervă neobosită care umple scena. *Jean Perkins,* soția sa, este casnica „blocată", depășită tot timpul de situațiile inedite create de bani. Perplexitatea jucată de Virginia Mirea ia proporții burlești.

Un alt cuplu, care gravitează în jurul banilor, este cel al prietenilor familiei Perkins, *Vic* și *Betty Johnson.* Comice sunt reacțiile lor defazate la descoperirea „secretului" Perkinșilor. Mihaela Teleoacă și Dan Tudor știu să joace și gafa și graba practică în a profita de situație și prietenia când interesată, când dezinteresată.

Gheorghe Dănilă în *Davenport,* un individ care întâmplător prinde urma banilor și vrea să aibă și el partea lui, creionează rapid portretul unui escroc cu fler, câteodată dezabuzat, gata să-și revendice mai mult sau să piardă în funcție de întorsătura lucrurilor. Efectele de farsă, dar și jocul mai alb sunt la dispoziția acestui actor talentat.

Ritmul piesei este servit și întărit de Horațiu Mălăele, care a insuflat actorilor entuziasm și a obținut din prezența fiecăruia un efect comic maxim.

Da, se poate vorbi de umorul pe care și-l dorește Horațiu Mălăele în spectacol. În sală râsul este în cascade, dar simpatizăm cu personajele, ne amuzăm de lumea de pe scenă fără a ne simți superiori ei și fără a o respinge.

Teatrul de Comedie – Bani din cer **de Ray Cooney. Traducerea: Gheorghe Lăzărescu. Regia: Horațiu Mălăele. Scenografia: Puiu Antemir. Distribuția: George Mihăiță, Virginia Mirea, Mihaela Teleoacă, Dan Tudor, Gheorghe Dănilă, Eugen Racoți, Șerban Georgevici. Data premierei: 13 octombrie 2001**

„Ridendo castigat mores..."

Pe scena Centrului Cultural „Ion Manu" din Otopeni a avut loc avanpremiera spectacolului *Proba de film,* produs de centru în colaborare cu Teatrul de Comedie. Piesa va fi prezentată și la Otopeni și la Teatrul de Comedie, deci în fața a două publicuri, unul „în formare" și altul avizat. Aflăm că, din start, prezentarea spectacolului pe o scenă sau alta comportă diferențe dictate de „starea" celor două publicuri. Este de salutat această orientare practică și pedagogică a proiectului spre succes la public, ca un țel principal al spectacolului de teatru.

Tânărul actor și acum regizor Dan Tudor a ales un text care se pretează unei abordări combinate, mai directă, suculent comică, pe de o parte, și mai nuanțată, vizând sesizarea unei coloraturi sociale și ideologice a situațiilor din piesă, pe de altă parte. Într-o perioadă, nu foarte îndepărtată, din istoria Uniunii Sovietice, când arta era obligată să proslăvească „eroii muncitori ai zilei", o probă de film este un releveu grăitor al invaziei ideologice în artă și chiar în fața oamenilor. Alternând discretul cu enormul, Șukșin arată deruta deopotrivă a celor care le manipulează, cât și a celor manipulați în fața lozincilor ideologice. Regizorul, în căutarea eroului muncitor ideal pentru filmul lui, nu poate trece mai departe de primul contact schematic cu personajul, iar candidatul la rol desfășoară o energie inutilă pentru a înțelege ceva.

Spectacolul prezentat la Otopeni se alimentează de la comicul de situație

generat de organizarea unei probe cu amatori, comic cu șansa de a fi reperat de public și înțeles. Ritmul *in crescendo* servește și el aceluiași scop. În această direcție, din scurta povestire a lui Șukșin s-au profilat situații redundante. Ponderea lor este prea mare în raport cu atenția necesară pentru clarificarea interpretării ideologice a situațiilor. Astfel că o răsturnare de situație interesantă ca mesaj: candidatul începe să-și impună punctul lui de vedere de amator în fața regizorului, nu este suficient de exploatată în economia montării.

Desigur, avem de-a face cu un fel de spectacol-test pentru receptarea publicului din Otopeni; impresia de improvizație care se degajă din spectacolul vizionat de noi poate fi numai tributul plătit adecvării la un public neformat încă. Transmiterea unor nuanțe sociale și ideologice ale montării ar trebui să se facă prin echivalentul lor în mijloace comice directe la care publicul să reacționeze. Un alt aspect, nu prea simplu, al textului este înțelegerea mentalității la care se referă textul, iar un public tânăr și foarte tânăr precum cel de la Otopeni trebuie informat cu mijloace adiționale spectacolului (caiete de sală, prezentări) despre climatul istoric și ideologic al momentului descris în spectacol.

Entuziasmul realizatorilor, implicarea conducerii celor doi producători în proiect ne lasă să avem speranțe că din interacțiunea cu publicul spectacolul va prinde un contur mai riguros iar publicul va fi educat. Remarcăm jocul lui Gheorghe Dănilă în rolul *Regizorul*, care ține cont de oferta generoasă a textului în comic de tip burlesc, dar și în adevăr de viață. Dan Tudor în *Muncitorul* și Marilena Chelaru în *Secretara de platou* știu să declanșeze râsul, deși se repetă.

Dan TUDOR

Centrul Cultural „Ion Manu" în colaborare cu Teatrul de Comedie – Proba de film. **Dramatizarea, după o idee de Vasili Șukșin: Dan Tudor. Regia și decorul: Dan Tudor. Muzica: Ștefan Vlahopol. Cu: Gheorghe Dănilă, Dan Tudor, Marilena Chelaru, Delia Seceleanu.**

Cristina MODREANU

Ce facem cu bestia din noi?

Cea mai puternică operă a scriitorului William Golding, distins cu Premiul Nobel pentru literatură, opera prin care a rămas în conștiința cititorilor săi de pe tot globul, a fost *Împăratul muștelor* – micuțul roman ce maschează cele mai grave avertismente în legătură cu natura umană, în spatele nevinovatului joc al unor copii rămași singuri pe o insulă, supraviețuitori ai unui naufragiu. Generații de-a rândul au citit, în general la o vârstă nepotrivită – fiindcă *Împăratul muștelor* nu e o carte pentru copii – această înfricoșătoare parabolă a existenței noastre umbrite de amenințarea cea mai teribilă, aceea a Răului din noi, care poate izbucni rapid, de îndată ce sunt îndeplinite anumite „condiții". Cum ar fi lipsa oricăror reguli, după care să se ghideze existența unei comunități, nerespectarea unui cod moral, singurul care ne poate proteja de acțiuni aberante, ce pot degenera în violență, cruzime gratuită și, *in extremis,* chiar crimă.

Iată de ce mi se pare că nu exista moment mai potrivit pentru ieșirea la rampă a spectacolului *Împăratul muștelor,* o dramatizare de Nigel Williams după romanul lui Golding, proiect elaborat inițial de regizoarea Ada Lupu împreună cu directorul Teatrului Tineretului din Piatra-Neamț, Corneliu-Dan Borcia (înainte de înlăturarea, din motive politice, a primului din funcția pe care o îndeplinea.) Pentru cei care știu câte ceva despre „cazul Borcia" – iar nemțenii nu cred să nu fi auzit cu toții despre asta, la fel ca și lumea teatrului, care n-a rămas indiferentă, deși nici n-a putut, din păcate, schimba ceva – parabola capătă semnificații în plus, accentuate și de prezența în scenă a actorului Corneliu-Dan Borcia, postură pe care nu i-o poate lua nimeni. Replicile prin care el restabilește ordinea la final, salvând ce mai era de salvat din ființele plăpânde, dar atât de crude, pe care le găsește părăsite pe insula unde au avut libertatea de a juca cele mai teribile „jocuri" (similare „jocului" politic în care fiecare societate se implică), au sunat ca un mesaj trimis de pe scenă celor ce făceau, în seara premierei, spectacolul din sală – spectacol menit să adauge un „tușeu cultural" imaginii partidului care tinde să devină unic, partid care l-a considerat la un moment dat pe Borcia indezirabil, reușind, în disprețul oricărei logici, să-l înlăture.

Revenind la montarea gândită de Ada Lupu, surpriza este aceea că personajele – în carte masculine – devin „parte femeiască", alegere nemotivată decât, poate, de disponibilitățile trupei nemțene. Din fericire, actrițele angajate în ultima vreme prin concursuri la Teatrul Tineretului, sunt alegeri excepționale, ceea ce asigură tonusul ridicat al acestui spectacol-manifest, care ne îndeamnă să apărăm ce este bun în noi. Ele reușesc să creeze tipologii diferite, reunite într-o comunitate simbolizând societatea umană, divizată la un moment dat, în condițiile vitrege în care este obligată să supraviețuiască, în grupuri distincte – cei care înțeleg că trebuie să respecte

anumite reguli, cum ar fi să vorbească numai atunci când au scoica în mână, să-și împartă responsabilitățile cu ceilalți și cei care vor să facă uz de forță, de violență, cei care vor „să vâneze și să distrugă", călcându-i în picioare pe cei mai slabi, având grijă numai să le fie lor bine.

Gândul că, abandonată în sălbăticie, o comunitate umană condamnată la a reinventa civilizația, ar eșua lamentabil, așa cum se întâmplă cu micile progenituri ale imperiului britanic, unul dintre liderii civilizației umane îți dă, inevitabil, fiori pe șira spinării. La modul general, desigur, fiindcă luată la bani mărunți specia se dezintegrează sub ochii noștri, ai esticilor, sub presiunea sărăciei, a mizeriei și lipsei de siguranță. Agresivitatea extremă este, în spațiul pe care îl cunoaștem bine, generată de supunerea unora dintre semenii noștri la tensiuni și lipsuri insuportabile care, pe un fond de incultură, lipsă de educație și informare, duce la rezultate dezastruoase – de unde și avalanșa de furturi, violuri, incesturi consemnată de mass-media (supusă și ea, nu o dată, exagerărilor).

Iată de ce sunt cu atât mai actuale temele aduse în discuție de spectacolul Adei Lupu, care alege soluția justă – transcrierea scenică a poveștii, cu accente puse corect, reliefarea personajelor și lăsarea libertății de decizie publicului, supus astfel unei responsabilități cu care ar trebui să fie mai des obișnuit. Pericolul generat de natura eseistică a textului, cu o densitate ideatică puțin obișnuită, practic fiecare frază fiind o pildă demnă de luat în seamă, este acela ca spectacolul să cadă, la un moment dat, în cursa monotoniei, ceea ce se întâmplă

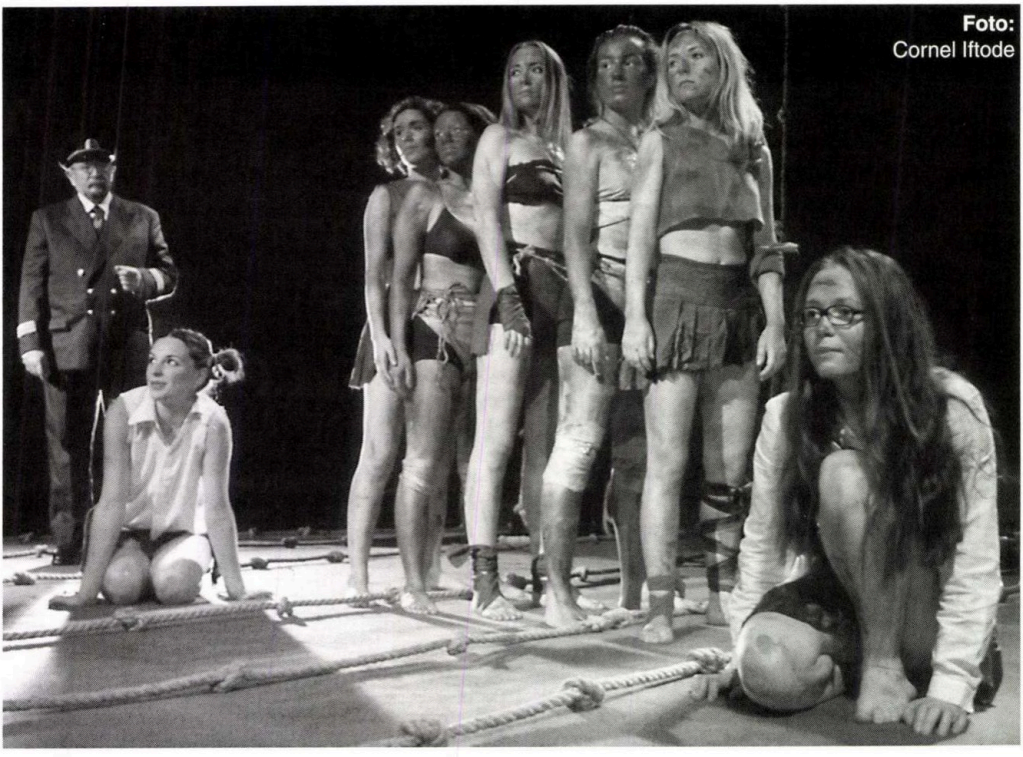


Foto: Cornel Iftode

în cazul de față, din pricina ritmului mereu același. Implicarea fizică a actrițelor este și ea, uneori, excesivă, ca și manifestările lor vocale ceea ce, în loc să crească tensiunea spectacolului, duce la disiparea acesteia. Totuși, prezența unor actrițe ca Gabriela Crișu (*Piggy*), Dorina Maria Haranguș (*Ralph*), Ana Maria Marinca (*Jack*), Olimpia Mălai (*Roger*), a căror interpretare marchează trecerea de la personaj la tipologie, asigură caracterul de atemporalitate celor întâmplate, (senzație întărită și de scenografia Rodicăi Arghir, decor marcat de frânghiile groase, împletite, costume transformându-se din uniforme școlare în zdrențe anonime) de parcă toate cele de pe scenă ar proveni dintr-o altă dimensiune, unde nu există sexe diferite – așa încât nu deranjează faptul că la nume de băieți răspund fete și tot fetele se poartă și decid ca niște „masculi" – și nici vârste sau alte determinări cu care suntem noi obișnuiți. Sunt doar tipare comportamentale, evoluând conform unor curbe atent urmărite, ca într-un studiu despre ființa umană, cu rezultate nu tocmai îmbucurătoare. Pentru că „bestia", care devine la un moment dat obsesia vieții ființelor izolate de pe insulă – unii vrând să o vâneze, dovedindu-și astfel forța, ceilalți temându-se de ea – este de fapt, parte din noi înșine, fragment al umanității, gata să se revolte împotrivă-ne, dacă nu reușim să o stăpânim cum trebuie. „Bestia e în noi", confirmă la final, cu tristețe și cu un fel de bizară resemnare și bătrânul marinar, (Corneliu Dan Borcia) care crede că-i salvează pe cei câțiva copii rămași, dar nu face altceva decât să ducă în „lumea civilizată" mici monștri ce vor crește apoi, deghizându-se în cetățeni respectabili, directori de firme, medici, profesori, etc. Apariția lor la final, fiecare strigând victorios ce meserie are și lăudându-se cu familia sa, te face să te întrebi cu teamă: oare câți asemenea „monștri" nu umblă zilnic printre noi, oare cât din „bestia" de care vorbesc prototipurile umane ale lui Golding, zace în propria noastră ființă? Din fericire, de la teatru nu se pleacă cu toate răspunsurile acasă!

Roxana CROITORU

Regresiunea individului

Premiera Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, care a marcat și începutul stagiunii 2001–2002, cu *Karol* de Slawomir Mrożek se înscrie în „poetica" lui Tompa Gabor.

Liniile de forță ale dramaturgiei lui Mrożek în piesele scurte *Karol*, *Striptease*, *În largul mării*, concentrația și dramatismul povestirii în spațiul unic și restrâns, precum și atenta caricaturizare a situațiilor și a personajelor se împletesc în mod fericit cu mijloacele regizorului.

Sub semnul relaxant al parodiei și exploatând cu efecte izbutite resursele comicului absurd, spiritul pătrunzător

și nonconformist al lui Tompa Gabor ne surprinde (a câta oară?) un episod din tragismul existenței umane.

Karol e o secvență despre regresiunea individului sub imperiul forței. Deformarea caractereologică are loc prin intermediul forței brute și brutale inexplicabile și fără scop. Un oculist este amenințat de *Bunic* și *Nepot.* Bunicul e adus la consultație de Nepot pentru a-și recăpăta acuitatea vizuală, ca să-l poată omorî pe Karol, să tragă cu pușca în Karol. Nu știm cine e Karol și de ce trebuie împușcat.

Medicul îți pierde treptat puterea de apreciere sub tensiunea care crește, din pânda necontenită a Bunicului cu pușca la ochi și intransigența (brutală) a Nepotului. Exercițiul cu cititul literelor – Bunicul e analfabet – subliniază comicul grotesc al situației. Neapărând nici un Karol, amenințarea trece asupra *Oculistului,* numit el un virtual Karol. Aflat în fața morții, Oculistul renunță pe loc la codul etic învățat și devine el însuși un instrument al uciderii, furnizând drept Karol pe primul client care vine la consultație.

Bunicul și Nepotul, satisfăcuți după crimă, părăsesc cabinetul, nu fără a lăsa în urmă posibilitatea revenirii. Teroarea instalată prin faptă îl transformă pe Oculist în brută, ucigându-și în serie clienții, păstrându-și doar o dimensiune caracteriologică, cea a instinctului de conservare.

Regizor, realizator al decorului și costumelor, Tompa Gabor a ales ca loc al înscenării Casa Tranzit, vechea sinagogă din Cluj, unde, de la drumul sinuos parcurs într-o veche curte interioară și până la spațiul propriu-zis: scenă și public, în care intri direct de afară, ceea ce mărește tensiunile, suspansul. Spectatorul e inclus în viața spectacolului. Uciderea clientului, al așa-zisului Karol, are loc sub ochii lui, prin ușa prin care a intrat. Mortul e adus de afară, nu din culise.

Spiritul moqueur al regizorului se răsfrânge și asupra publicului care poate resimți primejdia de a fi el însuși cel ucis. Parodia se citește în tot: în costumul de vânător tirolez al bunicului, în costumul clasic, de culoare închisă și cu cravată al Nepotului – șabloane ale închistării enorme și în ideile fixe, ce declanșează situații anormale – până la panourile cu litere în toate alfabetele lumii, de pe peretele cabinetului medical.

Finalul piesei explodează într-o scenă onorică: peretele din spate al cabinetului se deschide într-o cămăruță, peșteră luminată în roșu de focurile iadului, în care tronează, printre oase, ca omul cavernelor, medicul.

Actorii Dimeny Aron – *Nepotul,* Csiky Andras – *Bunicul* și *Oculistul* – Biro Jozsef, cu economie de mijloace, în replici scurte și alerte, într-o armonie perfectă dau viață unei situații problemă al cărei răspuns urmează să-l găsim în noi.

Teatrul Maghiar de Stat Cluj în colaborare cu Fundația Tranzit – Karol **de Slawomir Mrożek. Regie, decor și costume: Tompa Gabor. Dramaturgia: Kelemen Kinga. Szcenikus: Tenkei Tibor. Asistent scenografie: Bologh Borbala. Distribuția: Dimeny Aron, Csiky Andras, Biro Jozsef.**

Ioana ANGHEL ICHIM

O seară la Union

De câte ori întoarcem de la dreapta spre stânga coperta unei cărți necitite, am vrea să fim surprinși, să fim atrași și țintuiți în scaun de minunea ce-ar „trebui" să ne fie dezvăluită de acea carte. La fel ni se întâmplă și la teatru. De câte ori ne aflăm la intrarea în sala de spectacol așteptăm...să ni se întâmple CEVA; să fim impresionați de scenografie, de actori, text sau muzică, de performanță. Dar pe lângă aceste dimensiuni ale creației ce pot impresiona, am întâlnit o alta, nouă: *generozitatea*, nu însă cea de „tip" artistic, ci cea concret materială. Generozitatea unui om, domnul Constantin Alexandru Bratu, aparent fără nici o legătură cu arta spectacolului, care a construit un teatru. A preluat și transformat o clădire oarecare, nu a improvizat o scenă de tip concert, ci pur și simplu a clădit un teatru. Un teatru cu două scene, una în aer liber, după modelul grădinii Union din *Noaptea furtunoasă,* alta, în interior, un mic studio perfect echipat și gândit pentru cele mai diverse tipuri de reprezentații.

De altfel, spectacolul cu care a fost inaugurat teatrul, *Olga Maşa Irina* (după *Trei surori* de A.P. Cehov) s-a desfășurat într-un cadru scenografic inedit: o scenă de forma literei T, asemeni celor întrebuințate la prezentările de modă, dar separată de public (aflat extrem de aproape de spațiul de joc) printr-o plasă fină, aproape invizibilă. Astfel, personajele trăiesc parcă într-un alt univers, bântuit de durerile, neîmplinirile, disperările lor.

Ideea de a „reface" textul cehovian printr-un colaj de monoloage și dialoguri ale celor trei surori este cel puțin surprinzătoare. O șansă și, totodată, un risc mare, atât pentru actrițe cât și pentru regizor. Un text, și așa arhicunoscut, lipsit de prea multe întâmplări, populat doar de gânduri și sentimente, se transformă într-un burete de imaginație regizorală și performanță actoricească. Devine un text ce „înghite" energii, imagini, trăiri, tot ce poate ține mintea trează și sufletul deschis spectatorului.

Silvia Luca, datorită multor spectacole și a numeroaselor roluri dificile, „devine" cu ușurință *Maşa*. Emană dragoste chinuitor de greu ținută în frâu, de parcă tot universul, de la cel interior la cel exterior, evident delimitat de zidurile din plasă, este prea strâmt pentru preaplinul iubirii dar și disperării ei. Am avut senzația că scena, întreaga sală de spectacol sunt prea mici pentru forța pe care o are, pentru puterea glasului ei. Cu toate astea, totuși, au existat momente în care chiar și ei i-a fost greu să țină ritmul, din păcate, de multe ori încetinit și de interpretele celorlalte două surori – Profira Serafim (*Olga*) și Nicoleta Rusu (*Irina*).

Chiar dacă, într-adevăr, mult prea grea partitura pentru experiența

Nicoletei Rusu, aceasta a reușit totuși să imprime personajului farmecul naivității și exaltării visurilor adolescentine și chiar și ceva din disperarea ratării ce se întrevede în viitor. *Olga* a rămas personajul cel mai slab conturat din cauza notei monocorde în care s-a aflat și a lipsei de profunzime în „scotocirea" sufletului personajului. *Olga* nu e doar sora cea mare, resemnată, consolatoare a celor două surori; ea conține înlăuntrul ei disperarea celorlalte, ea suferă pentru fiecare, dar la care se adaugă propria neputință, propria înfrângere și disperare. Din păcate, linia simplistă în care este conturată *Olga* nu lasă loc de prea multă reflexie asupra personajului.

Dar chiar și cu aceste neîmpliniri actoricești, spectacolul regizorului basarabean Alexandru Vasilache construiește un univers apăsător, pustiu, susținut de puține mijloace exterioare, folosite însă cu știință și talent: lumină, coloană sonoră (continuu prezentă), ceva elemente de recuzită, cum ar fi o șapcă militară, un pachet de cărți de joc pentru pasiențe.

Poate că din punct de vedere artistic spectacolul *Olga Maşa Irina* nu reprezintă el însuși un eveniment artistic. Inaugurarea însă a unui teatru nou, într-un oraș bântuit de sărăcie și incultură, cu adaptarea unui text cehovian reprezintă un EVENIMENT CULTURAL, într-adevăr. Drept pentru care, de abia așteptăm să mergem din nou la teatru, la Union.

Teatrul Union, București, Fundația ART'MILLENIUM: Olga Maşa Irina, **după** Trei surori **de A. P. Cehov; un spectacol de Alexandru Vasilache; costume: Anca Răduță, Cu: Profira Serafim** *(Olga)*, **Silvia Luca** *(Maşa)*, **Nicoleta Rusu** *(Irina)*.

Olga GANCEVICI

Proiect ambițios

Perspectivele multiple de interpretare, multitudinea versiunilor scenice, influența majoră a dramaturgiei sale, ne dovedesc că Marele Will rămâne în continuare o provocare. Punerea în scenă a unei piese shakespeariene reprezintă o misiune angajantă și, în același timp, riscantă pentru orice regizor.

Ion Sapdaru se numără printre directorii de scenă care au acceptat această „probă" și au depășit-o cu succes. Ne gândim și la spectacolul *Hamlet* (montat la Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani), transpunere modernă (cu o grijă deosebită acordată scenografiei, inserțiilor coregrafice), desfășurată pe alte coordonate spațio-temporale decât cele elisabetane, demonstrând că subiectul piesei are un caracter de generalitate în această privință.

Însă spectacolul care face obiectul intervenției noastre – pus în scenă la același teatru botoșănean – îl constituie, așa cum citim în *Caietul-program*, „cronica hazlie a vieții desfrânate și a tristului sfârșit ale celui ce a fost

Sir John Falstaff, din vremea regilor engliteri, Henric al IV-lea și Henric al V-lea, pierdută de William Shakespeare în drum spre Londra și găsită într-un han din Windsor..."

Personaj extrem de complex, întâlnit în ipostază de pretins cavaler, soldat vicios, poltron, greoi, perfid, în cele două părți ale dramei istorice *Henric al IV-lea*, în chip de bătrân amorezat, „păcălitor păcălit" în *Nevestele vesele din Windsor*, Falstaff este prezent și în câteva replici din *Henric al V-lea* care-i relatează sfârșitul: „combustibelul prin care se întreținea focul s-a dus" (actul II, scena 4, trad. Ion Vinea).

Pluralitatea trăsăturilor personajului cere o prestație pe măsură. Marius Rogojinschi își asumă acest rol în care este convingător printr-o adevărată desfășurare de calități și performanțe actoricești, dovedind o percepere integrală a personajului. Îl vedem astfel trecând, rând pe rând, prin toate etapele cerute de registre atât de diferite: farsor, bufon, intrigant învins cu propriile-i arme, soldat fanfaron ("viteaz ca Hercule", însă „fricos din instinct", cum se autodefinește), cu o falsă pedagogie a noțiunii de „onoare" pe câmpul de luptă, conform căreia „cea mai bună dovadă de vitejie e prudența", ipocrit fără scrupule, tartuf, cu prezență de spirit, capabil oricând să găsească un subterfugiu pentru a scăpa dintr-o situație potrivnică. „N-aș vrea să mă ardă flăcările iadului pentru nici un rege" îi declară „bătrânul Jack" prințului Henric, numit, când familiar, când protector, și Harry sau Hal. „Slujitor al umbrei", bătrânul Jack îi este neofitului Henric tovarăș, inițiator într-ale fărădelegilor. Statutul său se va schimba brusc în momentul înscăunării regelui Henric al V-lea care îl va eticheta drept „măscărici", „bătrân și searbăd".

Alături de Marius Rogojinschi, tânărul Ioan Crețescu, interpretul prințului, a urmat aproape același traseu inițiatic ca și personajul său, cu demnitate și descoperirea ținutei princiare adecvate. Credem că întâlnirea cu experimentatul Marius Rogojinschi poate constitui un bun prilej în afirmarea sa viitoare.

Dintre ceilalți tovarăși ai jupânului *Falstaff, Poins* este hoțul tipicar, cu o interpretare corespunzătoare a lui Florin Iftode. Alături de el, se află acei „cumsecade trei oameni și jumătate" (Gheorghe Frunză, Cezar Amitroaei, Dragoș Radu). Apreciem faptul că fiecare dintre cei patru actori au încercat o creionare particulară a personajului pe parcursul întregului spectacol.

Aparițiile feminine din primul act sunt episodice: prima este iubita în travesti (Volin Costin), semnul desfrâului pus în legătură cu viciul lui Falstaff manifestat în toate direcțiile. Însă singura femeie, capabilă să le țină piept tâlharilor este *hangița* (Irina Mititelu), gazda lor energică, plină de viață, cu o unică neîmplinire, aceea a unui mariaj oficial cu *Falstaff.*

În actul al doilea se remarcă „vesela nevastă" *doamna Page* (Daniela Bucătaru) care va plănui împreună cu *doamna Ford* (Teodora Moraru) cum să prindă „doi iepuri dintr-o dată":

o sperietură urmată de o baie în Tamisa și apoi de o ciomăgeală pentru *Sir John Falstaff,* pe de o parte; iar pe de cealaltă, o lecție pentru soțul înnebunit de gelozie, jalnică figură a unui *domn Ford* interpretat cu îndemânare de Ioan Apostoliu.

Mesagerii sunt doi: *Robin* (Mihai Donțu), cel mereu pălmuit, și *mistress Quickly* (Narcisa Vornicu), care „plătește" scump (cu propria dentiție) vina de a purta un asemenea nume ce-o angajează la o identificare deplină – a se vedea ritmul alert al „mesajelor" sale, de mare efect scenic.

Spectacolul este circular: bucla de început și de sfârșit e zugrăvirea morții, o execuție publică prin spânzurare în strigătul de groază al mulțimii, pe fondul unui cer întunecat, o imagine cutremurătoare a unui fel de convoi al răniților și morților de pe câmpul de luptă la sfârșitul primului act și deznodământul trist al protagonistului.

Scenografia (Mihai Pastramagiu) este inspirată și amintește de teatrul elisabetan. Un podium multifuncțional, străjuit de stâlpii unor potențiale spânzurători amenințătoare și fundalul întunecat domină actul întâi și finalul reprezentației. Decorul scenelor de interior din casa *doamnei Ford,* rezumativ, se pliază cerințelor comicului de situație. Remarcăm și costumele, sugerând aceeași perioadă elisabetană (creația Alinei Dincă) și care se alătură armonios ansablului, în care se detașează preocuparea regizorului pentru coloana sonoră – generatoare a unor momente de mare intensitate.

Falstaff la Botoșani s-a dovedit un proiect ambițios, adunând aproape 40 de personaje și a fost primit cu aplauze meritate.

În loc de încheiere îmi rezerv o constatare împărtășită, cred, și de publicul botoșănean. E constatarea că la Teatrul „Mihai Eminescu", de o stagiune încoace, au loc reprezentații valoroase, semn că cineva se preocupă îndeaproape de soarta lui. Așteptând premierele actualei stagiuni (încurajatoare pentru dramaturgia autohtonă), voi aminti printre spectacolele care se află pe afiș și care merită să fie menționate:

– *Bekkanko sau Ochiul dracului* (după Asaxa Fujita, trad. Vlad Massaci), regia: Cristian Juncu

– *Leonce și Lena* (de Georg Büchner), regia: Ion Sapdaru

– *Comedie pe întuneric* (de Peter Shäffer), regia: Andeea Vulpe și Cristian Juncu

– *Falstaff* (după Shakespeare), regia: Ion Sapdaru.

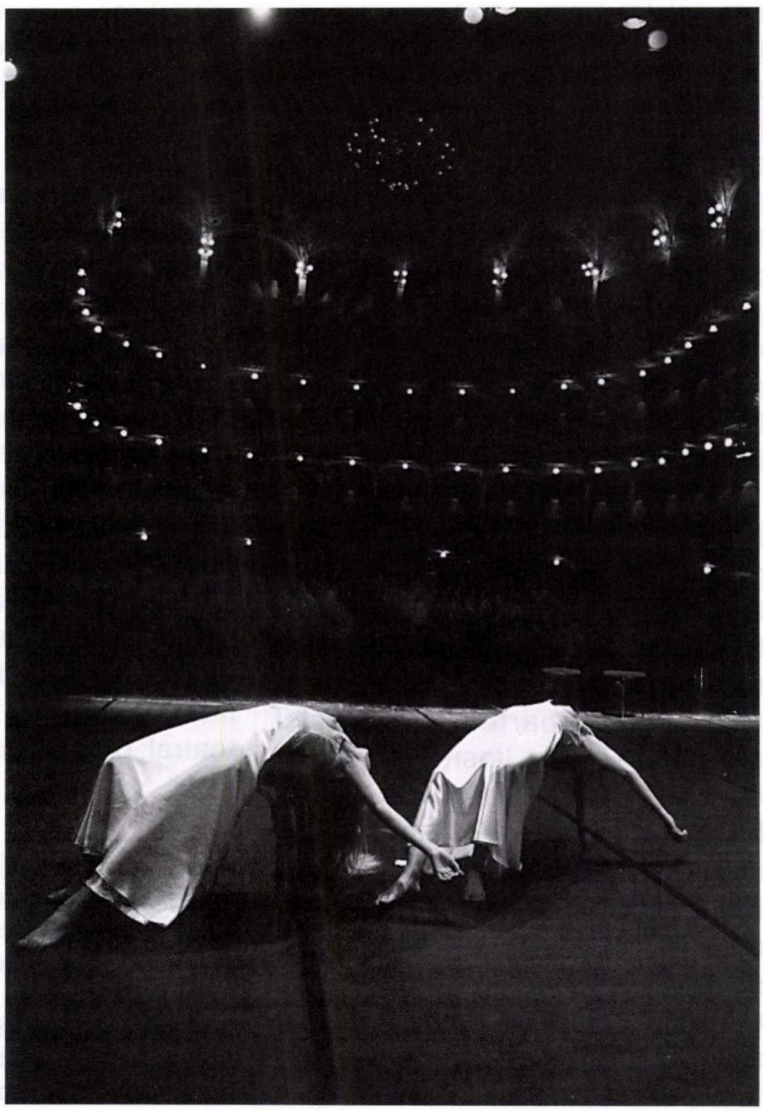
Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani – Falstaff. **Regia: Ion Sapdaru. Scenografia: Mihai Pastramagiu. Costume: Alina Dincă. Asistent regie: Teodora Moraru. Distribuția: Marius Rogojinschi, Ioan Crețescu, Florin Iftode, Gheorghe Frunză, Dragoș Radu, Cezar Amitroaei, Irina Mititelu, Daniela Bucătaru, Teodora Moraru, Narcisa Vornicu, Ion Apostoliu, Traian Andrii, Mihai Donțu, Remus Archip, Volin Costin, Mihai Păunescu, Gelu Rîșca, Alin Gheorghiu, Dan Strătianu, Bogdan Muncaciu, Alex. Strătianu, Răzvan Amitroaei, Constantin Adam, Olina Stratin, Crenola Doroftei. Data premierei: 24 iunie 2001. (Spectacol reluat pe 14 octombrie 2001.)**

Oana CRISTEA GRIGORESCU

Mediul lichid al dansului

„Styxul fluviu al morții, Lethe fluviu al memoriei... de fiecare dată apa".
George Banu

Între apă și dans asocierile vin inerent pe linia curgătoare a mișcării, atribut comun celor două medii. Spectacolul lui Mihai Măniuțiu de la Teatrul Național Cluj, realizat după eseul lui George Banu *Uitarea,* este un declarat experiment la granița dintre arte. Mihai Măniuțiu abordează un gen asimilat teatrului-coregrafic în care premisa reușitei stă în viziune.



Dansul, fluidul artistic ales de regizor să întrupeze ideea, transpune în gest lupta sinelui cu imaterialitatea obsesivă a ceea ce e de uitat. O despărțire care depășește granițele voinței: uit pentru a mă regăsi întreg, păstrez cicatricea și uit pentru a nu mă lăsa înghițit

de fapte, de lucruri, de oameni... Fantoma despărțirii rămâne însă să-mi dea ocol. „Agonia albă a memoriei" este materia vâscoasă din care se naște în viziunea coregrafilor un dans nonfigurativ. A uita este un act sinonim cu salvarea. Departe de a asimila uitarea cu simptomul îmbătrânirii, George Banu preferă să vadă în ea posibilitatea individului de a conviețui cu sine și obsesiile sale. Uitarea, reversul memoriei, devine astfel un gest al acceptării. Nu doar faptele sau persoanele sunt de uitat, ci chiar instinctele (ceea ce urcă din subsolurile inconștientului) pot deveni obiectul uitării. În zona aceasta fără contururi precise, dansul, volatil prin definiție, este unica materie artistică care poate surprinde în conturul gestului această mișcare cvasibrowniană.

Coregrafii Sylvain Ground și Vava Ștefănescu au realizat ceea ce pentru Mihai Măniuțiu reprezintă teatrul coregrafic. Spectacolul este traversat de sugestii din alte montări devenite în timp obsesii artistice: nunta, moartea... La nivelul cuvântului, total lipsit de dramaticitate, soluția lecturii în scenă bruiază inutil dansul. Introducerea artificială a unui personaj, autorul însuși, este un artificiu care îngreunează percepția spectacolului saturat de simboluri. Limbajul coregrafic propus de Sylvain Groud și Vava Ștefănescu servește rupturii pe care autorul o caută și o provoacă în text. I-aș reproșa însă repetițiile care, odată depășită sugestia obsesiei, își pierd forța și consistența. Construite simetric, partea întâi și a treia a spectacolului reiau monoton secvențe în mișcare. Partea a doua, mult mai dinamică, propune personaje mai bine creionate, gesturi mai bogate în sugestie. Dezbrăcarea de instinct scoate la lumină piei concentrice, incifrate în inconștient care își găsesc expresia coregrafic.

Cu *Uitarea*, Mihai Măniuțiu ne-a provocat un bun prilej de meditație pe tema sincretismului artelor, a compatibilității de limbaj, a posibilității atingerii în real a spectacolului total. Ne-a avertizat de altfel de la bun început, atunci când și-a intitulat spectacolul *teatru-coregrafic*, asupra îndepărtării sale de mijoacele consacrate ale teatrului pe care le-a încercat și cu alte spectacole. Chiar dacă la nivelul coerenței spectacolul nu este o reușită, propunerea merită atenția. Câștigul cel mare îl au actorii, obligați să iasă din anchilozarea și manierismul unor drumuri bătătorite. Cât despre compatibilitatea limbajului coregrafic cu cel teatral, căutările continuă.

Teatrul Național Cluj – Uitarea **(L'Oubli) de George Banu, spectacol de teatru coregrafic de Mihai Măniuțiu. Coregrafia: Sylvain Groud și Vava Ștefănescu. Scenografia și costumele: Iuliana Vâlsan. Cu: Sylvain Groud, Vava Ștefănescu, Cornel Răileanu, Mihai Kiss, Eva Crișan, Cristina Cimbrea, Angelica Nicoară. Data premierei: 20 septembrie 2001.**

DINLĂUNTRUL TEATRULUI*

Emilia POPESCU

Un spectacol al regăsirii

Emoții... întâlnire neașteptată... vine Yuri Kordonsky... audiții... doar așa ne mai întâlnim și noi, toți, la un loc... discuție calmă, pasională (*à propos* de personaje) ochi în ochi... agitație benefică după o atât de lungă perioadă statică și apatică...

Silueta subțire, ochii albaștri, senini, hotărâți atrag ca un magnet după sine o întreagă echipă... Având atât de puține eșecuri în viață, nu știu să mă prefac, așa că am suferit pur și simplu, în cel mai adevărat stil cehovian, că nu fac parte din distribuție...!

Pe holuri se vorbește în șoaptă, iar pe scenă cu accent rusesc... Par o grupă de copii cuminți ce-și adoră profesorul... Copiii sunt: Rebengiuc Victor, Mălăele Horațiu, Mihuț Mariana, Petrescu Irina, Macaria Ioana, Scripcaru Cornel...

Yuri are o aură și o sclipire-n ochi care te face să-l urmezi orbește și să-i savurezi, fiecare cuvânt... Cibernetician, cu har actoricesc, talent regizoral și suflet mare, practicând un limbaj teatral în care *Emoția*, *Armonia*, *Naturalețea* sunt cuvintele de bază...

Toate rolurile pe care un actor și le dorește și nu le joacă, doar le conține, rămân asumate undeva în interior și devin povară. Nu știi cât din substanța lor se risipește în rolurile care au prins cu adevărat viață. Depășind starea de cumplită nereușită, pășesc cu emoție la unele repetiții și-mi regăsesc colegii pe scenă, cu imensă bucurie. Mă opresc, mă uit la ei: aștept mica pauză. Ne îmbrățișăm... Intru în scenă, în decor, stau pentru o clipă, mi se pune (inevitabil) nodul în gât și plec; m-am eliberat! În definitiv, eu îmi iubesc enorm colegii, nu am resentimente față de nimeni, doar că aș fi vrut să fiu și eu părtașă...

Doamne! După atâția ani de confuzii majore, de spectacolașe ridicate la rang de *spectacol*, asistăm la nașterea unui moment emoționant prin *normalitatea* actului. Și, pentru că în Cehov ne regăsim cu toții, fiecare personaj în căderea sa având bucăți din noi, evident că râsul-plânsul lui Cehov este starea primordială care se instalează în noi...

Ieșirea din tipicul personajelor, adică respectarea dorinței autorului cum că piesele sale ar fi comedii, face din spectacolul *Unchiul Vania* al Teatrului Bulandra unul al *regăsirii*. Regăsirea unui drum ce părea pierdut, drumul *marilor spectacole* al unui spațiu de legendă care este Teatrul Bulandra, regăsirea unui spectacol adevărat, încărcat de emoție precum un copac plin de fructe și dăruit cu cel mai profund respect spectatorilor ce-l așteaptă de mai multă vreme.

Vania ~ Horațiu, personaj locuit de tristețea celui ce a avut *ce rata*, dar nu și-a pierdut umorul, este absolut unic pentru că majoritatea se așteaptă să vadă un „unchiaș" obosit și acrit. *Vania* lui Horațiu mi se pare cel mai aproape de adevăr, iar noile generații de spectatori de teatru sper să se formeze și la umbra acestui fel de spectacol, acestui fel de a face teatru.

Nu sunt cronicar, nu vreau să-mi laud colegii, vreau doar să vorbesc despre fenomenul teatral dinlăuntru.

A produce emoție, a te privi în ochi, a stârni întrebări în spectator, a-l pune pe gânduri, în sfârșit, a-i produce o mare bucurie – acesta e rostul nostru. Pe care sperăm să-l onorăm în timpul unei vieți. Cei din *Unchiul Vania* o fac cu vârf și îndesat.

Le mulțumesc în numele spectatorilor. Și al meu.

*** De la primul număr al seriei noi, revista noastră a intenționat să găzduiască și articole ale interpreților. N-am prea reușit să-i convingem. Prima voluntară este talentata actriță Emilia Popescu. Îi așteptăm și pe ceilalți și pe ea să recidiveze. Deocamdată, îi mulțumesc în numele cititorilor și al meu. Florica Ichim**

MONOGRAFII TEATRALE

Constantin PARASCHIVESCU

Viața pe lângă o scândură

La sfârșitul lunii iaunarie 2001 am fost invitat la o seară omagială la „Teatrul Nottara", un spectacol de nostalgie și emoție prilejuit de aniversarea unei jumătăți de secol de existență a instituției. Întâlnirea n-a avut stofă ceremonială, ci intimă, colegială, de suflet între spectatori și actorii răsfățați de punctul privilegiat de pe harta Capitalei unde le e sediul. Amintiri depănate cu duioșie, umor, mândrie de sine și patimă pentru ființele plăsmuite cu artă pe scândura scenei.

De ce scriu despre acest spectacol acum? Pentru că de mai multe ori, de-atunci, am deschis o carte când am avut nevoie să știu ce spectacol s-a jucat într-o stagiune, ce regizor a montat o anume piesă, când a debutat un actor și cum a fost un eveniment despre care vroiam să cunosc mai multe decât îmi spunea memoria neordonată.

Cartea se numește *Viața pe o scândură,* e o mică antologie (nu chiar mică, la 248 de pagini), nu chiar „ceea ce s-ar numi o monografie", zicea autoarea, cineva care și-a trăit aici o parte din viață, „pe lângă scândură", cu treburi de secretar literar, Doina Papp.

Și cum, la alte onorabile case de muze din perimetrul cu cea mai vestită concentrare de forțe actoricești ale nației n-am ce deschide (să zicem, doar Bulandra și Mic), osteneala fostei secretare de iluzii a teatrului e parcă mai meritorie, deși normală în specificul funcției pe care a îndeplinit-o și o încununează astfel. Efortul de a scotoci prin arhive, biblioteci și memoria unora pentru a reconstitui și sistematiza ce a fost pe-aici, pe scândura magică, e un gest de reverență față de toți cei ce au slujit-o, în celebritate sau anonimat, de respect pentru o frumoasă muncă efemeră și pentru propria ei vocație, la urma urmei, pentru că s-a înhămat la o treabă la care n-a silit-o nimeni și nu știu cine, câți și cum i-au sărutat mâna că a făcut-o. „În luptă cu uitarea, câte-un nebun se încumetă, totuși, la aventură", zice Doina și n-o contrazic, dar o felicit pentru tentativă, tenacitate și rigoarea cu care a pus într-o ordine relevantă un material vast, risipit prin cotloane uitate.

„Biografia Nottara-ului (Armatei), teatru important al țării, ilustrează, s-ar putea spune, din punct de vedere al succesiunii generațiilor reprezentate aici la vârf, un compendiu de istorie în evoluția teatrului românesc", precizează autoarea. Și, într-adevăr, asemenea generații au polarizat energiile marcând epoci, pe drept cuvânt numite a *Șahului* (Ion Șahighian), a lui: *George Vraca* sau *Horia Lovinescu*, „mentori spirituali care au trasat direcții de program vizibile peste ani." Apoi, personalități care le-au dat faimă și strălucire prin inegalabile creații – George Constantin, Ștefan Iordache, Gilda Marinescu, Alexandru Repan, Camelia Zorlescu, Ștefan Radof, Dana Dogaru, Emil Hossu, Horațiu Mălăele (ca să enumăr doar câțiva) –, regizori care au semnat aici adevărate evenimente teatrale – Ion Șahighian, *Richard al III-lea*, George Rafael, *Peer Gynt* și *Scaunele*, Lucian Giurchescu, *Henric al IV-lea*, Sorana Coroamă-Stanca, *Petru Rareș*, Dinu Cernescu, *Viziuni flamande* și *Hamlet*, Mihai Berechet, *Micul infern* și *Amintirile Sarei Bernhardt*, Dan Micu, *Jocul vieții și-al morții*

și *Karamazovii*, Alexandru Dabija, *Taifun* și *Burghezul gentilom*, Dan Puric, *Costumele*, Vlad Mugur, *Doi gemeni venețieni* (ca să numesc doar o parte).

O cronologie a stagiunilor, amintiri, dedicații, turnee în străinătate și ecourile presei, dosarele cenzurii, premii, alcătuiesc un sumar care în date istorice și comentarii compun un document prețios de viață și suflet al unei instituții teatrale din zilele noastre.

Cartea s-a lansat înainte de spectacolul omagial. Apoi a fost pomenită autoarea, dar n-a urcat „pe scândură" măcar o dată, când merita. Ce ziceți, eroi ai cărții?

Teatrul extremului occident

Teatrul arădean – privire istorică (Editura Multimedia, Arad) de Lizica Mihuț și Ovidiu Cornea este o lucrare de foarte mare importanță pentru studenții facultăților de teatru, pentru teoreticieni, cât și pentru împătimiții artei teatrale.

Instrument de lucru foarte prețios, volumul oferă pe lângă datele strict legate de existența activității teatrale arădene și informații despre organizarea teatrelor în alte orașe situate în vestul extrem al țării, precum Oradea, Timișoara, Oravița sau al celor din Cluj, Iași și București.

Structurată pe capitole foarte concise, fără a redacta informația cu înfloriturii stilistice inutile, lucrarea abundă în date exacte despre devenirea în timp a teatrului arădean, justificând pe deplin formularea *privire istorică*, prezentă în titlu.

Aflăm, de exemplu, că cel mai vechi cântec însoțit de joc în părțile Aradului este consemnat de un act emis de autoritățile habsburgice în anul 1784, că primul document ce atestă prezența unei trupe teatrale în localitate este din 1787, că prima piesă cu subiect românesc a fost reprezentată în anul 1784, că prima clădire de teatru din piatră din țara noastră a fost construită aici în 1817, că la Arad se mai păstrează încă aparate electrice ce au produs efecte de ploaie, zăpadă, cer senin, curcubeu, achiziționate de la firma Siemens la începutul secolului XX și că mișcarea teatrală arădeană a beneficiat permanent de aportul unei prese militante ce a oglindit cu fidelitate și entuziasm fiecare montare.

Volumul mai cuprinde: o listă a tuturor premierelor înregistrate la Teatrul de Stat Arad timp de 50 de ani, de la primul spectacol al stagiunii inaugurale 1948–1949 cu *O zi de odihnă* de Valentin Kataev, la ultima montare a stagiunii 1998–1999 – *Moartea unui comis voiajor* de Arthur Miller; distribuțiile complete și echipele de realizatori ale fiecărui spectacol în parte, printre care i-am descoperit cu plăcere pe Ștefan Ciubotărașu, Vlad Mugur (1955), Sever Frențiu (scenograf a peste 30 de spectacole montate pe scena de la Arad), Florian Potra, Ivan Helmer, Helmut Stürmer, Alexa Visarion, Vittorio Holtier, Constantin Paraschivescu, Ștefan Oprea, Dimitrie Roman, Mihai Mădescu, Emilia Jivanov, Theodor Ciupe, Dominic Dembinski, Adrian Lupu, Constantin Codrescu, Radu Duda (actual Principe Radu de Hohenzollern-Veringen), Nicoleta Toia, Ion Mircioagă, Theodora Herghelegiu, Velica Panduru, Horea Popescu și mulți, foarte mulți alții, printre care și membrii familiei Didilescu – Olimpia, George și Florin (urmând ca în volumul al II-lea să figureze, cu siguranță, și mezina familiei, Liana), precum și fotografii de arhivă din majoritatea spectacolelor.

NOI, ÎN LUME

Ana Maria NARTI

O moralitate modernă

Un joc al dragostei, al banului, al urii; o luptă în care se dezlănțuie puterea aurului, iubirea bărbatului pentru bărbat, dragostea femeii pentru bărbat, antisemitismul încrâncenat și dorința evreului de a ucide cu mâna lui pe cel care l-a asuprit: *Negustătorul din Veneția* pus în scenă de Andrei Șerban devine un tragicomic dans al morții. Premiera a avut loc în dramaticul septembrie 2001, ca un ecou năprasnic al răzbunărilor și al voinței de distrugere.

Într-o repetiție generală am stat alături de cineva care nu înțelegea franceza și nu cunoștea decât foarte vag piesa: pentru acest spectator „pagină albă" sensul sângeros al jocului era înfiorător de limpede. Marea calitate a acestui spectacol e claritatea – o claritate sclipitoare ca o lovitură de cuțit.

O piesă de Shakespeare dintre cele mai tulburi, aparent încâlcită până la haos, plină de contradicții dure, devine pe scena de la Comédie-Française cumplit de ușor de înțeles. Problema rasismului, întrebările intoleranței nu au un răspuns astăzi după cum nu aveam nici atunci când Shakespeare a scris piesa. Fără răspuns, dar de neîndurat – așa ni se arată șirul de fapte, gânduri și reacții pe care le privim.

Spectacolul e deschis de către doi actori care joacă roluri secundare, un bărbat și o femeie, care ne arată repede, într-un tempo sacadat, pancartă după pancartă; cuvintele-cheie ale jocului ne sunt aruncate în față. Apoi începe acțiunea, discuția dintre *Antonio* este plasată într-un local de gimnastică pentru bărbați, corpuri goale ni se arată, subtonul legăturilor homosexuale e evident, dar înfățișat fără ostentație și fără nici un comentariu. *Antonio* îl iubește pe *Basanio* cu o dragoste de fapt fără speranțe și prima replică cade ca o frază grea de presimțiri amenințătoare: „Nu știu de ce sunt atât de trist".

Costumele, împrejurările, anumite expresii din traducerea lui Jean-Michel Déprats sunt de astăzi ca și anumite sublinieri din punerea în scenă (se vorbește la telefonul mobil, se lucrează pe computere, scurte replici în diferite limbi ilustrează o lume actuală a afacerilor globale). Actualizarea nu dă totuși sentimentul unei intervenții violente în text, căci jocul rapid și ușor schițat transformă acțiunea în mișcare ireală, de coșmar sau de vis trist și frumos. Decorurile geometrice, lumina și valurile de ceață care rar învăluie scena întăresc și ele senzația de vis. E clar: ceea ce vedem nu este o satiră a tranzacțiilor monetare internaționale de acum, ci o metaforă în neîntreruptă schimbare, un lanț de simboluri care se topesc unul în altul.

Cele două monoloage de adâncime ale piesei – al lui *Shylock,* în care evreul ne amintește că este om ca noi, al *Portiei* despre toleranță –, ca și noaptea de poezie amară a Jessicăi sunt punctele de mare vibrație ale spectacolului. Monoloagele sunt rostite fără tremolo sentimental, direct, ca puternice șiruri de argumente logice, expuse cu energie, „gândite" intens cu voce tare – ceea ce dă textului o forță neobișnuită. Noaptea de șoapte îndrăgostite este scăldată în amărăciune, teamă nedefinită, neîncredere.

Un cor de bărbați îmbrăcați în haine negre face un fundal viu pentru întâmplările din centru: ei sunt oameni de afaceri, fasciști, teroriști, revoluționari și anarhiști de orientare revoluționară și – în momentul unei scurte mascarade – membri Ku Klux Klan. Mișcarea rapidă a acestui grup de tineri bărbați biciuiește stările dramatice, ridică tensiunile din clipele de confruntare. Jocul amestecă astfel organic două registre: cel al farsei rapide, seci, pline de răutate și cel poetic din scenele de deschidere și închidere, din monoloage și din noaptea îndrăgostiților. Farsa este dură, brutală, poezia vibrează de uimire amară. Vedem barbaria și stupiditatea intoleranței și a violenței și ne lăsăm cuprinși de tristețe, pentru că avem tot timpul conștiința binelui, a iubirii, a împăcării. Și răul, și binele sunt tot timpul acolo, pe scenă.

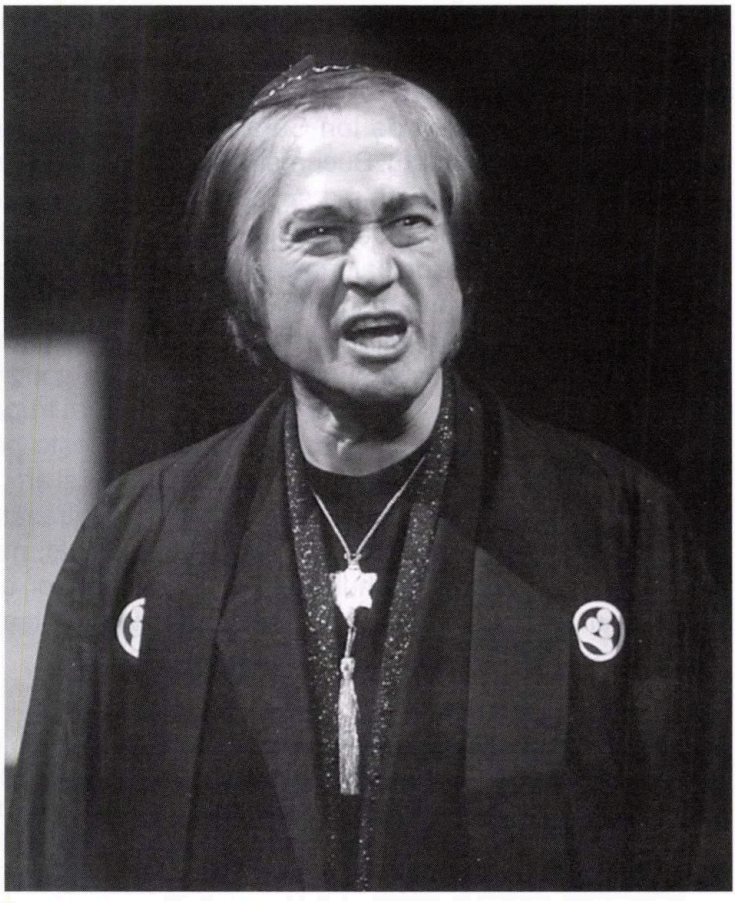
Poate că acesta și este meritul cel mai mare al spectacolului: nici un personaj nu este numai bun sau numai rău, nimeni nu este numai victimă sau numai erou,

sau numai călău. *Shylock* nu e deloc înfrumusețat de Andrzej Seroeryn: e foarte lacom de bani, e un tată brutal și răzbunător, e de neînduplecat în dorința de a-și tortura și ucide asupritorii. Cu toate acestea, el are măreție tragică în însăși neînduplecarea sa. A fost scuipat, călcat în picioare, batjocorit și face orice, sacrifică chiar banii pentru a-și învinge dușmanii, pentru a-și dovedi dreptul de a fi un om ca toți ceilalți. *Jessica* este îndrăgostită până dincolo de orice reținere, dar asta nu o împiedică de a-și jefui tatăl. *Porția* ocrotește și gândește elogiul toleranței, dar o face în primul rând pentru a-l pune la încercare și a-l prinde în capcana legilor pe *Shylock.* Până și personajele de plan doi – de pildă, servitorul *Lancelot Gobbo, Gratiano* și *prințul Marocului* – sunt făcute din amestecuri de energii și atitudini contradictorii.

De fapt, spectacolul devine un fel de lecție morală – o lecție seducător îmbrăcată în marele circ al pasiunii și al puterii distrugătoare, o moralitate modernă amintind de genul teatral medieval. Învățăm să vedem inexplicabila prostie a intoleranței. Contemplăm răul absolut, dorința distrugerii, ura – având tot timpul în față și imaginea Binelui, a iubirii și înțelegerii.

Constantin PARASCHIVESCU

Un carnaval vioi



La cumpăna vremurilor, parcă se adună temele fundamentale ale omenirii, rostul vieții, destinele trestiei gânditoare, înfruntarea forțelor iraționale, antagonismele sociale, etnice, religioase, politice. La răscruce de drumuri, eroul e lumea, neliniștită, dezorientată,

neștiind încotro s-o ia și ce poate aduce viitorul. Conflictele se acutizează, iau uneori linii incredibile, monstruoase – un braț tăiat lui *Titus Andronicus* (de ce?), o bucată din carnea unui om pretinsă zălog pentru un împrumut (la ce bun?). Exemplele vin din Renaștere, o cumpănă a veacurilor, dar au rezonanță astăzi cu atât mai pregnantă la o cumpănă de milenii. Tragedia le-a transfigurat în expresii revelatoare – Șerban, Purcărete, Mugur, Dabija –, comedia în tonuri de parodie tonică, animată – Cătălina, Darie, Mălăele. Și una și alta cu efect regenerator, optimist.

Negustătorul din Veneția e o piesă care le îmbină pe amândouă, mai bine zis din care se vor desprinde două filoane în creația shakespeareană, prin polisemie: comedii cu substrat tregic, tragedii cu elemente comice. Nici una în stare pură (ca *Zadarnicele chinuri* sau *Visul*, ca tragediile antice, de pildă). Și, deopotrivă, îmbină unele teme fundamentale, precum conflictele rasiale, sau între două ethosuri etnico-sociale, lăcomie și omenie, dreptate și milă, etc. Arată până la ce cruzime poate ajunge un zaraf evreu umilit și înscenează judecata lui fără nici o incriminare etnică sau religioasă, ci numai umană. Căci omul e pretutindeni la fel, „cu aceleași simțuri, patimi și dureri". Și, spre deosebire de Marlowe cu sângerosul Barrabas din *Evreul din Malta*, nu incită groaza tragică, ci împletește firul crudului fanatism pe o pânză lirică, de dragoste tinerească, și joc ingenios, de farsă și inteligență, pentru a înclina cumpăna spre armonie și bun simț.

Un spectacol realizat de Ion Caramitru cu o trupă japoneză, în turneu prin lume (Newbury, Rotterdam, București, Stratford-upon-Avon, Tokio). Vesel și dinamic, modern, occidentalizat s-a spus prin preajmă, surprinzător pentru cine se aștepta la tradiționalele modalități de joc ale artiștilor din țara soarelui-răsare. Costume negre, lejere, de balerini sau sportivi, peste care adaugă când e nevoie o pelerină, o bluză sau o manta înflorată, două mici panouri luminate și câteva lampioane ca decor, o măsuță, un scaun–două, cutiile pentru pretendenții la mâna Portiei aliniate pe un covor, aduse și duse de protagoniști când e cazul și multă imaginație. Jocul începe cu un antrenament jovial al trupei cu niște bile, exerciții de dexteritate parcă, apoi, într-un ritm viu, pornește povestea dragostei și a incredibilei pretenții cămătărești a lui Skylock, serios și amuzându-se cu o fervoare neobosită, intens susținută. Nu e îngroșată nici o trăsătură a cămătarului, nici grotescă, nici crudă, ci evoluează aproape umanizat, motivat în aberație, frânt de o logică superioară, a bunului-simț. Un carnaval vioi, antrenant, cuceritor prin umor și bucuria jocului, cu nerv și multiple fațete de teatralitate autentică. Să-i numesc pe interpreți, n-are rost. Se remarcă *trupa*.

Euro-Japan Theatre, Théâtre du Sygne – Negustătorul din Veneția **de William Shakespeare, versiune japoneză. Regia artistică: Ion Caramitru. Scenografia: Izumi Matsuoka, Michiru Fujii. Muzica: Masahiko Horokawa, Saori Kakimoto. Distribuția: Motonobu Hoshino, Dai Ishida , Hiroshi Kawachi, Rikiya Koyama, Seiya Nakano, Yuki Nishida, Atsuko Ogawa, Sachiko Shigyo, Kazuo Tachibana, Shigehiro Tanaka, Satoshi Watanabe. Spectacol în București: 18 octombrie 2001.**

Primire la Alger **Foto:** Tudor Predescu

Oana BORȘ

Mediterana – „Mare nostrum"

7 august, portul Brăila – punctul terminus al unei călătorii începute cu mai bine de două luni în urmă.

În tot acest răstimp, nava-școală „Constanța" a fost purtătoare de mesaj în spațiul mediteranean. Artiștii îmbarcați la bord au reeditat, într-un mod simbolic, avatarurile lui Ulise, o „Odisee" a timpului nostru, dar nu cale de inițiere, ci încercare întru comunicare. Crezul lor: dorința de „prietenie și fraternitate". Sunt cuvintele lui Richard Martin, inițiatorul proiectului *Odiseea 2001* și vicepreședinte al Institutului Internațional de Teatru Mediteranean, sub patronajul căruia s-a desfășurat proiectul.

Se pare, de altfel, că întru acest spirit se derulează toată activitatea Institutului, că din această nevoie s-a născut acum 10 ani. Nevoia unor oameni ai cuvântului și ai scenei de a se exprima dincolo de arta lor, de a refuza să fie simpli spectatori ai timpului pe care îl trăiesc. Căci societatea de astăzi, o societate a comunicării generalizate și a pluralității culturilor, dă o șansă. Șansa de a fi mai umani, de a învinge nostalgia orizontului închis, securizant, puternic înrădăcinat în noi ca indivizi și ca societate. „Din păcate – spunea directorul IITM-ului, José Monleón, prezent la sosirea vaporului în portul Brăila – astăzi locuim într-o cultură care a stabilit războiul drept principiu. Războiul personal, regional, național, rasist,

etnic, religios.(...) Acum, o dată cu dezvoltarea comunicării, ne permitem să ne cunoaștem, deci trebuie să profităm, nu doar pentru a ne face o piață mondială, așa cum cred mulți, ci pentru a înțelege că în realitate nu suntem în conflict. Trebuie să fim fericiți că suntem diferiți și trebuie să iubim diferența, în ciuda întregii publicități care face din diferență un argument pentru violență." Descoperirea reciprocă, plecând de la diferențele din spațiul cultural este principiul care guvernează activitatea institutului și care a unit artiști din 24 de țări, țări cu deschidere la Mediterană și la Marea Neagră. Ei au ales teatrul ca loc de conciliere, punându-l în slujba ideii de umanitate cu tot ceea ce poate cuprinde ea: toleranță, respect, generozitate. „Noi punem omul înaintea teatrului", spunea poetul José Mónleon.

Sub acest semn s-a desfășurat și *Odiseea 2001*, unul dintre cele aproape 100 de proiecte inițiate până acum de către institut și care a traversat drumul de la utopie la împlinire grație colaborării dintre Teatrul Bulandra și Teatrul Toursky din Marsilia (condus de către Richard Martin) și a sprijinului acordat de către autoritățile române și de către Marina Română.

Drumul artiștilor a legat, astfel, cu un lanț al comunicării publicul din 12 țări, public profund diferit dar, totodată, profund unit de aceeași aventură umană pe care o repetăm de la începuturi.

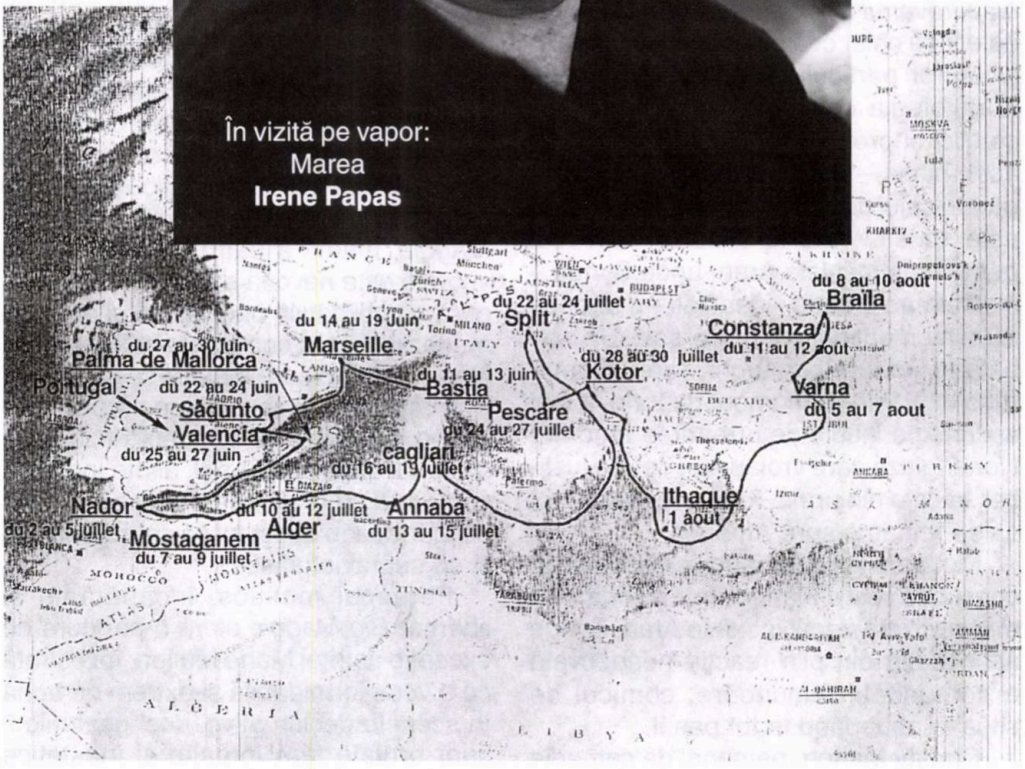
Din sudului Franței, bântuit de mistral, „un dușman îngrozitor", au trecut în Italia, Spania și Insulele Baleare; din nordul arab al Africii (Maroc, Alger), în încercata zonă a spațiului ex-iugoslav (Slovenia și Muntenegru), pentru a căuta, apoi, urmele pașilor lui Ulise pe pământul Ithacăi și a ajunge în Marea Neagră (Bulgaria), ca, în final, să debarce pe continent, prin gurile Dunării, până la Brăila.

Filonul artistic al traseului itinerant l-a constituit spectacolul *Ulysses 2001* în regia Cătălinei Buzoianu, și a cărui premieră internațională a fost la Marsilia. Dacă pe afișele bucureștene, cele 6 reprezentații ce au avut loc înainte de plecarea pe mare, au purtat numele *Odiseei*, schimbarea de nume operată își găsește motivația în intenția regizoarei de a vorbi despre „permanența problematicii umane. Ulise traversează mileniile, prin figuri legendare, și ele personaje multiple, de la fabulosul timp a lui Homer până în acest sfârșit de secol abstract și impersonal." Poate pentru a aceentua acest lucru și în numele crezului sub care au pornit, împreună cu actorii români au fost parte din spectacol și artiști din arealul mediteraneean.

Lui *Ulysses 2001* i s-au alăturat alte două creații teatrale: recitalul lui Richard Martin, pe versurile poetului Leo Ferré, *Poètes vos papiers* și *Les Gens de Couleur*, spectacol al trupei franceze „Ilotopie".

Nava „Constanța" s-a oprit la Brăila. *Les Gens de Couleur*, *Mediterana*, spectacolul teatrului-gazdă „Maria Filotti", în direcția de scenă a Cătălinei Buzoianu și *Ulysses 2001* au încheiat această aventură începută pe 4 iunie și au transformat, astfel, Brăila într-un oraș „port la mare", așa cum orice alt spațiu, de oriunde poate aspira a fi și așa cum oricine înțelege „comunicarea într-un mod uman și profund" poate face parte din „Mare nostrum".

În vizită pe vapor:
Marea
Irene Papas



Harta periplului

DIN LUME

Irina IONESCU

Mândrie națională

Stagiunea estivală (mai–septembrie) a Teatrului Național Irlandez, fiind special destinată turiștilor prezenți la Dublin, conține spectacole exclusiv autohtone. Mândria națională a irlandezilor este astfel demonstrată și întreținută, vară de vară, într-un oraș din ce în ce mai cosmopolit.

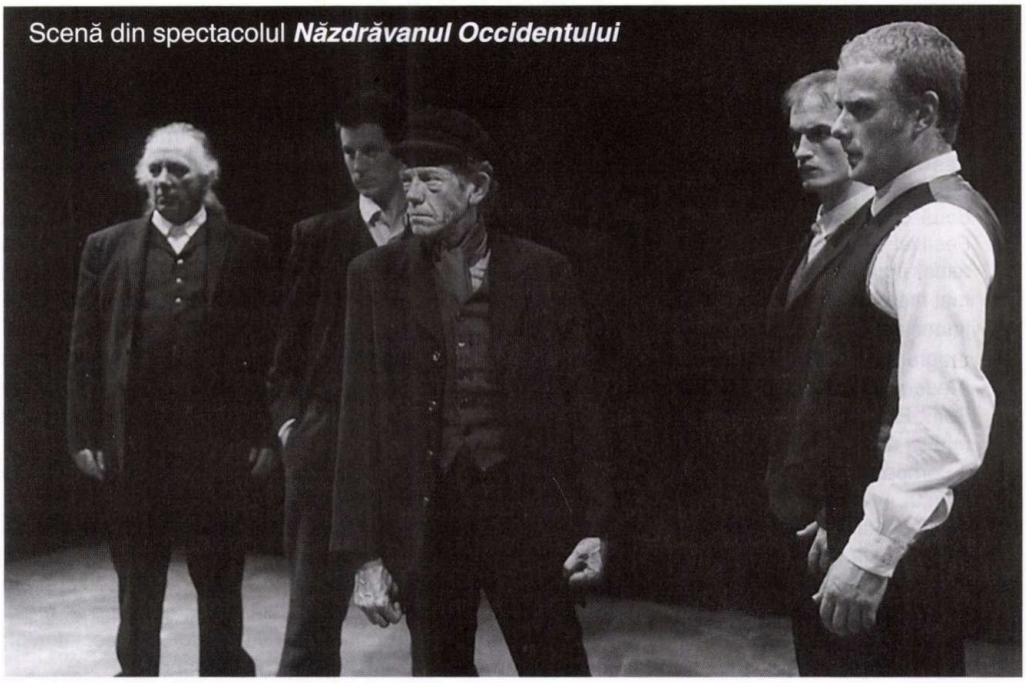
Fie că este vorba despre clasici ai dramaturgiei irlandeze precum J.M. Synge sau de autori contemporani ca J.B. Keane, piesele montate sunt alese întotdeauna după tematica pe care o propun. Miturile, tradițiile și conflictele tipic irlandeze nu au voie, așadar, să lipsească niciodată. *Năzdrăvanul Occidentului* de J.M. Synge este însă chiar cea mai completă sinteză a tuturor particularităților irlandeze: de la mitologia celtică la conflictul dintre catolici și protestanți. Structurată în trei acte, piesa – greu accesibilă din cauza puternicului dialect anglo-irlandez în care este scrisă – are la bază un fapt real petrecut în insulele Aran, unde Synge – în căutarea proprie-i identități – s-a retras la un moment dat al carierei sale. Un bărbat din ținutul Connaught, care își omorâse tatăl într-un moment de furie, a fost ascuns pe insule de urmărirea autorităților engleze care vroiau să-l defere justiției. În cele din urmă, fugarul a fost ajutat să se îmbarce spre America.

Mutând însă desfășurarea acțiunii pe coasta de vest a Irlandei, într-o zonă mult mai civilizată decât insulele Aran, Synge satirizează din plin reacția neadecvată a comunității tăinuitoare, comicul de situație abundând la tot pasul.

Christy Mahon, personaj de comedie cu trăsături romantice, este tratat ca un „erou al lumii occidentale" atâta timp cât se crede că și-ar fi omorât propriul tată. Când se dovedește însă a fi doar un lăudăros și nimic mai mult, pierde ajutorul avut inițial, nerămânându-i altceva de făcut decât părăsirea ținutului.

În regia lui Niall Henry, spectacolul este unul realist cu ușoare accente naturaliste în înfățișarea personajelor și tușe simbolice – elemente de decor, folosirea luminii scenice. Toți interpreții sunt foarte puternici și foarte expresivi, cu voci bine cultivate, capabile să acopere toate nuanțele textului, dar complet deficitari la capitolul mișcare scenică, motiv pentru care se creează, de multe ori, momente ușor ridicole prin nesiguranță, stridență sau agitație nejustificată. Observația este perfect valabilă și pentru membrii distribuției celui de-al doilea spectacol jucat vara la Naționalul dublinez – *Big Maggie* de J.B. Keane, în regia lui Garry Hynes. Big *Maggie,* mamă a patru tineri, proaspăt văduvă este nevoită să se descurce singură cu obligațiile unei ferme și ale unui magazin. Figură complexă, nedispusă să facă compromisuri, *Maggie* se gândește, în primul rând, la securitatea propriei persoane, preferând să-și îndepărteze, rând pe rând, copiii decât să-i alinte ipocrit. Îi confruntă cu realitatea crudă a Irlandei, obligându-i în acest fel să se maturizeze și să supraviețuiască.

Personaj malițios, încăpățânat și libertin, *Big Maggie* oferă o partitură de excepție actriței Marie Mullen, înzestrată cu o voce formidabilă și extrem de bună în scenele declamative, deși gesturile îi sunt brutale fără intenție și inestetice până într-acolo încât devin caraghioase.



Scenă din spectacolul ***Năzdrăvanul Occidentului***

Textele irlandeze au prioritate

- Teatrul Național Irlandez a fost fondat în 1903 de W.B. Yeats, Lady Augusta Gregory și J.M. Synge, sub patronajul Anniei Horniman;
- prima clădire a teatrului, distrusă într-un incediu în 1951, a fost deschisă la 27 decembrie 1904;
- actualul sediu al teatrului (inaugurat la 18 iulie 1966) are în componență două săli: The Abbey (scenă italiană, sală cu o capacitate de 628 de locuri) și Peacock (sală studio, 157 de locuri, multifuncțională – destinată în special producțiilor realizate de tineri scriitori și regizori);
- Peacock a fost deschis în 1924 cu ajutorul unei subvenții pe care statul o acordă de atunci în fiecare an Teatrului Național Irlandez;
- în prezent acest sprijin financiar este primit sub forma unei donații prin intermediul Consiliului Artelor din Irlanda/*An Chomhairle Ealaion;*
- teatrul este condus de un consiliu executiv format din trei persoane – Ben Barnes (director artistic), Richard Wakely (managing director) și Martin Fahy (general manager);
- programul artistic al teatrului conține patru puncte principale: promovarea și dezvoltarea dramaturgiei irlandeze contemporane, păstrarea în memoria publicului a textelor irlandeze deja existente, prezentarea capodoperelor dramaturgiei universale și asigurarea permanentă a calității teatrului irlandez prin organizarea de *workshop*-uri și stagii destinate perfecționării tuturor celor implicați în realizarea unui spectacol – de la actori la tehnicieni;
- în cadrul programului educațional sunt organizate în fiecare vară cursuri gratuite de artă teatrală, conduse de angajații și colaboratorii teatrului (scriitori, actori, regizori, animatori); cursurile sunt destinate tuturor vârstelor și preocupărilor: teatrul ca mijloc de aprofundare a istoriei Irlandei (pentru copiii cu vârste cuprinse între 10 și 12 ani), teatrul ca mijloc de dezvoltare a personalității, de la text la spectacol sau în *bucătăria teatrului* (urmărirea unei producții de la prima lectură la premieră), integrale de dramaturgie (Tom Murphy, în această vară) etc.;
- secretariatul literar al teatrului organizează cu ocazia fiecărei premiere discuții cu publicul la care sunt invitați să participe scriitori, regizori, producători, istorici, ziariști etc.;
- tot secretariatul literar publică periodic antologii conținând piesele jucate în premieră pe scena teatrului și nepublicate înainte, multe dintre ele comandate special pentru a fi reprezentate aici.

Edinburgh 2001

- În fiecare vară, capitala Scoției găzduiește șase festivaluri de anvergură internațională: **International Edinburgh Festival** (12 august–1 septembrie), **Festival Fringe** (5–27 august), **International Film Festival** (12–26 august), **International Book Festival** (12–26 august), **International Jazz & Blues Festival** (27 iulie–5 august) și **Military Tatoo** (3–25 august);
- două dintre aceste șase festivaluri sunt dedicate artelor spectacolului: International Edinburgh Festival (unul dintre cele mai bune festivaluri din lume, prezintă spectacole atent selecționate astfel încât oferă întotdeauna garanția calității) și Festival Fringe (potrivit *Cărții recordurilor*, cel mai mare festival de artă din lume, deschis tuturor companiilor/artiștilor care au suficiente resurse financiare pentru a-și prezenta, pe cont propriu, producțiile);
- programul Festival Fringe a cuprins, ca în fiecare an, spectacole dintre cele mai diverse: de la *Medeea* lui Euripide la *Artaud în țara minunilor* (scenariu original) și de la *Micul prinț* de Antoine de Saint-Exupéry la *Puppetry of the Penis*, spectacol exclusiv pentru adulți, inspirat de străvechi tehnici australiene origami cu organe genitale;
- o componentă importantă a Festival Fringe au constituit-o și în acest an spectacolele de stradă menite, în general, să atragă turiștii spre spațiile de joc cu case de bilete la intrare;
- anul acesta au participat la Festival Fringe artiști din aproape toate țările lumii: Singapore, Nepal, India, Costa Rica, Nigeria, Canada, Georgia, Polonia etc.;
- în ciuda cosmopolitismului, se pare totuși că jumătate din numărul total al biletelor au fost cumpărate de locuitorii Edinburghului, Anglia și Țara Galilor asigurând doar 20% din vânzări, în timp ce restul Scoției (Glasgow și Coasta de Vest) nu au însumat mai mult de 15% din numărul total al spectatorilor; dintre străini, cei mai receptivi au fost nord-americanii, germanii, italienii și spaniolii;
- se poate spune că România a fost reprezentată de... Eugen Ionescu: *Cântăreața cheală* a fost jucată, la Edinburgh, de membrii trupei Asylum Theatre Company;
- Consiliul Britanic a invitat la Festival nu mai puțin de 250 de producători de teatru din întreaga lume pentru a vedea și, eventual, selecționa pentru alte manifestări sutele de spectacole existente în program;
- obișnuiții Festivalului au observat însă că anul acesta, comparativ cu edițiile trecute, numărul vizitatorilor a fost mult mai redus; două dintre cauzele acestei stări de fapt se pare că au fost maladia vacii nebune și vremea nefavorabilă (temperaturi scăzute, foarte multă ploaie și uneori, chiar ceață).

Clasic = universal

Una dintre noutățile absolute ale Edinburgh International Festival 2001 a reprezentat-o prezența Burgtheater-ului vienez (Vaticanul lumii teatrale, cum este supranumit, unul dintre cele mai mari teatre din lume, în orice caz, cel mai bun teatru în spațiul țărilor de limbă germană), aflat pentru prima oară în turneu în Marea Britanie.

Pescărușul lui Cehov a fost așteptat aici cu foarte multă curiozitate, deoarece a reprezentat – cel puțin la nivelul textului – una dintre puținele apariții clasice din Festival.

Anul acesta, selecția spectacolelor s-a făcut ținându-se cont pe lângă valoarea în sine a producțiilor și de eclectismul lor. S-a dorit astfel demonstrarea diferențelor din ce în ce mai greu de făcut între diversele genuri ale artelor spectacolului.

În viziunea vieneză asupra lui Cehov nu există indicii clare în spectacol cu privire la timpul și la locul desfășurării acțiunii, personajele poartă costume ce caracterizează pe lângă perioada de început a secolului XX și eleganța

boemă a anilor '50 și neglijența în vestimentație a zilelor noastre, deși, în sfârșit, nimeni nu se sfiește să-și ia ceva de băut dintr-un... frigider.

Luc Bondy, regizorul spectacolului, evită falsitatea patosului și pare să nu cunoască celebrul *alb cehovian*, concentrându-se exclusiv asupra realismului situațiilor, pe care le redă cu foarte multă scrupulozitate. Este fidel stărilor de spirit – melancoliei și bucuriei maladive pe care le descoperă în latura absurdă a ființei umane.

S-a spus, de multe ori, că eroii lui Cehov nu se ascultă unii pe alții, că vorbesc doar pentru a umple tăcerea, că se plimbă în jurul propriului vis, neavând nici un obiectiv. Bondy merge însă mai departe și demonstrează că personajele care rămân închise permanent în interiorul egoului lor sunt prin esență comice, în timp ce capacitatea de a produce schimbări este de natură tragică.

Conform declarațiilor regizorului, accentul cade, în spectacol, pe trei teme distincte. Este vorba despre dificultatea personajelor de a diferenția realitatea (viața) de artă, de hiatusul existent între generații (exprimat prin prezența cuplurilor nepotrivite din cauza vârstei) și de acțiunea din spatele scenei, așa numitul extratext.

Pescărușul lui Bondy este construit, în plus, cu foarte multă atenție pentru detalii de ordin vizual – cadre scenografice și mișcări studiate ale actorilor din distribuție.

Viziunea regizorală este, din fericire, pe deplin susținută de un ansamblu de 13 interpreți foarte puternici, avându-i drept capete de afiș pe Gert Voss (*Trigorin*), Jutta Lampe (*Arkadina*) și Johanna Wokalek (*Zarecinaia*), astfel încât se poate afirma că producția nu are voie, în mod normal, să lase vreun spectator indiferent.

Johanna WOKALEK și Gert VOSS

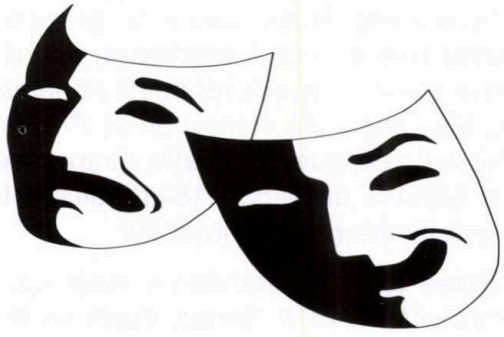
Vești (din lume)

- Începând din acest an, Festivalurile teatrale berlineze își inaugurează activitatea sub o nouă conducere în persoana Intendantului Joachim Sartorius și într-o clădire proprie, afectată acestui scop, „Casa festivalurilor berlineze" cum a fost rebotezată vechea „Freie Volksbühne" cu o capacitate de peste o mie de locuri. O dată cu reamenajarea clădirii și a imensei scene cu scopul de a fi utilizată, după caz, și pentru desfășurări de mai mică amploare, a fost elaborat și programul viitoarelor manifestări teatrale internaționale ce vor avea loc în capitala Germaniei. Tendința este surprinderea și promovarea noului în evoluția artei teatrale. Selecția spectacolelor ce vor fi invitate la festivaluri o va face un juriu mai tânăr și mai numeros ca în trecut. Într-o primă etapă festivalurile vor găzdui, ca emisari ai culturilor străine, reprezentații teatrale suedeze (2001) și spectacole spaniole (2002) ca apoi să se înscrie tematic: „Berlin-Moscova în a doua jumătate a noului secol" (2003) și „Descoperirea (sau redescoperirea) Eu-lui" (2004), manifestări concepute ca foruri de dezbatere, de cunoaștere și de autocunoaștere.

- LINNATEATER este cel mai neobișnuit edificiu teatral din Europa, poate din lume, și se află la Tallin. În centrul cartierului vechi al capitalei Estoniei, cartier renovat sub auspiciile UNESCO-ului în toată splendoarea sa din trecut și aflat, ca și Potsdam sau Taj Mahal, sub protecția acestuia, trei impozante reședințe din Evul Mediu au fost transformate într-un teatru și asta în modul cel mai original. În exterior, fațadele clădirilor alipite și-au păstrat neschimbat aspectul lor originar. În interior însă, din poduri până în subsoluri, s-a construit un labirint de culoare, scări, platforme, trepte ce leagă între ele șapte săli de joc (între 20 și 200 de locuri), astfel încât fiecare ușă care se deschide, la toate nivelurile, să dea spre o scenă. Nu lipsesc nici încăperile adiacente rezervate birourilor, garderobelor, micilor restaurante și baruri inclusiv unei saune. Linnateater, condus din 1992 de Elmo Nüganen, – regizor și actor – are renumele celei mai bune instituții artistice a genului din Estonia, un teatru cunoscut și invitat în străinătate. La începutul acestui an, ansamblul din Tallin a prezentat la Staatstheater din Stuttgart două piese în regia lui Elmo Nüganen. *Platonov sau pianina mecanică* – prelucrare a cineastului rus Nikita Mihalkov după propriul scenariu de film vizionat cu zeci de ani în urmă și în țară. Intitulată *Piano mécanique,* piesa s-a jucat în trecut și la Paris, cu Marcello Mastroiani

în rolul lui *Platonov,* regia semnând-o Nikita Mihalkov. Cea de-a doua lucrare dramatică vizionată la Stuttgart a fost *Clavigo* de Goethe. Cu ocazia turneului, la teatrul-gazdă s-a făcut și lectura scenică a piesei *Podul* de Jaan Tätte, actor al teatrului și dramaturg cunoscut peste hotarele Estoniei. Ca planuri de viitor, Elmo Nüganen își propune realizarea unui spectacol în aer liber (încă o scenă în curtea teatrului), anume o dramatizare proprie a romanului *După 20 de ani* de Alexandre Dumas. Cele nouă teatre de stat, o operă, un număr de teatre independente sunt vizitate anual de circa 800.000 de spectatori, totalitatea locuitorilor Estoniei fiind de 1.500.000.

- Igor Bauersina (n. 1964), dramaturg și regizor elvețian, este un profesionist multimedia. Arhitect cu birou propriu la Zürich, este în același timp muzician (saxofon) și conduce formația „Recrash W" cu CD-uri răspândite în lume. Începând cu anul 1989, a realizat diverse filme experimentale cu durata între nouă și 120 de minute. La Zürich patronează o mică trupă off cu care dă spectacole pe diverse scene. Din cele zece piese regizate până în prezent nouă îi aparțin. La începutul acestui an a pus în scenă la Schauspielhaus din Düsseldorf cea mai nouă piesă a sa, *Norway today,* lucrare scrisă la cererea teatrului și interpretată de doi tineri actori düsseldorfezi. Autorul aduce pe scenă lumea adolescenților, crescuți în ambianța Internetului, a computerului, a aparatului de filmat, corolare de neseparat ale vieții lor cotidiene. Eroii piesei, un tânăr și o tânără cărora din copilărie nu le-a lipsit nimic, se întâlnesc pe calea Internetului cu scopul de a se sinucide împreună aruncându-se într-un fiord norvegian, ca apoi, din fericire, într-o singură noapte, ei să-și găsească drumul înapoi spre viață. Cu un citat „furat", cum mărturisește autorul, de la Cioran, eroina recunoaște absurditatea aruncării în gol, fără ca aceasta să însemne, însă, că tânăra generație ar fi depășit descumpănirea în căutarea rațiunii de a trăi. Ca o declarație de credință poate fi luată fotografia aflată în preajma mesei de lucru a dramaturgului, fotografie ce reprezintă pe cei trei gânditori-artiști români celebri: Ionescu, Eliade, Cioran.



Margareta ANDREESCU

CALENDAR TEATRAL

Noiembrie

5 noiembrie – Actorul român de teatru și film **Constantin Codrescu** împlinește 70 de ani (vezi textul referitor la sărbătorirea sa, în corpul revistei).

11 noiembrie – 210 ani de la nașterea prozatorului și dramaturgului maghiar **Katona József** (m. 16 aprilie 1830). Tragedia sa *Banul Bánk* (1821), inspirată din istoria medievală a Ungariei și dedicată luptei patrioților maghiari pentru independența țării, operă impresionantă prin construcție și tensiune dramatică, a fost considerată cea mai importantă dramă națională a Ungariei. Anterior acestei creații, Katona a semnat adaptări și traduceri de melodrame, romane istorice și sentimentale.

17 noiembrie – 100 de ani de la nașterea actorului, regizorului și profesorului de actorie american de origine austriacă **Lee Strasberg** (m. 17 februarie 1982). În 1931 a înființat la New York trupa avangardistă Group Theatre, la care a lucrat până în 1937. Din 1948 a condus cunoscutul Actors' Studio din New York, fiind un neobosit căutător de noi talente actoricești. A fost influențat de metoda stanislavskiană de lucru cu actorii.

21 noiembrie – 190 de ani de la moartea prozatorului și dramaturgului german **Heinrich von Kleist** (n. 18 octombrie 1777), întemeietorul nuvelei germane. Opera sa de puternică tensiune tragică, generată de conflictul între adevărul lăuntric și realitatea evenimentelor exterioare, opune armoniei clasice pasionalitatea și demonia romantică (dramele *Penthesilea* și *Bătălia lui Arminius*, 1808; *Käthchen din Heilbroon* și *Prințul de Homburg*, 1810). A scris și comedii de caracter și situație, dintre care se remarcă *Amphitryon* (1807) și *Ulciorul sfărâmat* (1811), ultima fiind considerată o capodoperă a literaturii dramatice universale.

26 noiembrie – 105 ani de la nașterea actorului român de teatru și film **George Vraca** (m. 17 aprilie 1964). Încă din 1919, George Vraca s-a impus

pe prima scenă a țării prin creațiile sale dramatice exprimate în registrul complex al unui stil de joc precumpănitor romantic. Datele fizice armonioase, ca și dicția ireproșabilă, l-au transformat într-un interpret de excepție al teatrului românesc și universal. A fost un neîntrecut tălmăcitor al partiturilor shakespeariene din *Romeo și Julieta*, *Hamlet*, *Richard al III-lea*, cărora le-a insuflat patetism dramatic și sensul unei tulburătoare sensibilități moderne. Grație talentului și fotogeniei cu totul deosebite s-a remarcat și în filme (*Datorie și sacrificiu*, *Lia*, *Televiziune*, *Se aprind făcliile*, *Tudor*).

Decembrie

7 decembrie – 200 de ani de la nașterea dramaturgului și actorului austriac **Johann Nepomuk Nestroy** (m. 25 mai 1862). Supranumit „Aristofanul vienez", Nestroy a scris feerii, parodii, farse, vodeviluri și comedii de o vervă satirică mușcătoare, în tradiția scenei vieneze (*Spiritul rău Lumpazivagabundus*, 1833; *La parter și la primul etaj*, 1838; *Vrea să-și facă cheful*, 1842; *Sfâșiatul*, 1844; *Libertate la Târgul Cucului*), cultivând poanta, calamburul, echivocul.

11 decembrie – 200 de ani de la nașterea dramaturgului german **Christian Dietrich Grabbe** (m. 12 septembrie 1836). Grabbe a fost, alături de G. Büchner, un exponent important al dramei realiste germane din secolul al XIX-lea. A scris piese de factură romantică și cu accente satirice (*Don Juan și Faust*, 1827), orientate ulterior spre o viziune realistă și violentă, în care forțele istoriei și mișcările maselor umane hotărăsc inexorabil destinele eroilor (*Napoleon sau Cele o sută de zile*, 1831; *Hannibal*, 1835). Este revendicat de expresioniști ca precursor.

– 30 de ani de la moartea actorului român **Miluță Gheorghiu** (n. 1897 la Iași). Cunoscut mai ales prin rolurile în travesti din comediile lui V. Alecsandri (seria *Chiriților*), Miluță Gheorghiu a reînviat școala moldovenească de comedie prin încercarea tuturor modalităților de comic, de la jocul pur al mascaradei la clasicitatea molierească, de la dezlănțuirea de carnaval la grotescul elaborat, de la caricatură la parodie.

16 decembrie – 120 de ani de la nașterea comediografului român **I. Valjan** (m. 29 aprilie 1960). Dotat cu un subtil spirit de observație și plin de vervă, Valjan s-a specializat în piesa de un act, fără intrigă stufoasă, susținută doar de o conversație delicată (*Ce știa satul*, 1912; *Nodul gordian*, *Lacrima*, 1920; *Fata morgana*, 1927). Cele mai multe dintre lucrările sale dramatice au fost puse în scenă în perioada interbelică, unele constituindu-se într-o satiră vioaie la adresa oamenilor de afaceri

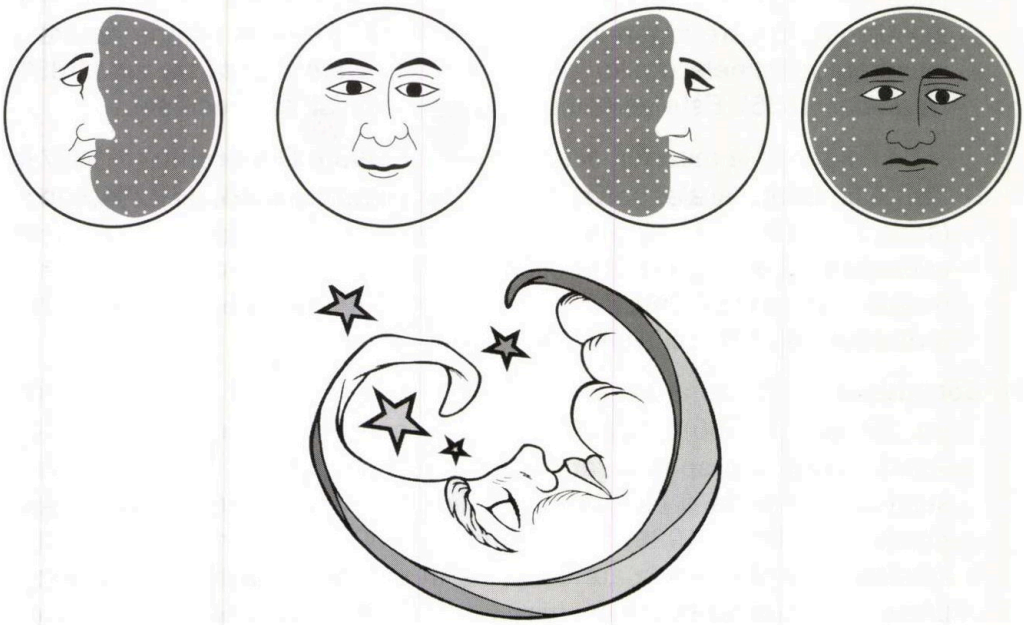
și a politicienilor vremii (*Generația de sacrificiu*, 1935), altele relatând tulburătoare procese de conștiință (*Lumina*, 1921) sau dezbătând probleme etice (*Vedenia*, 1932).

22 decembrie – 155 de ani de la inaugurarea **Teatrului cel Mare** din Iași cu spectacolul *Clarisse Harlow* de Clairville și Guillard, reprezentație prezentată de o trupă franceză.

24 decembrie – 210 ani de la nașterea dramaturgului francez **Augustin-Eugène Scribe** (m. 20 februarie 1861). A scris singur și în colaborare peste 400 de piese și librete de operă și operetă. Lucrările sale au fost remarcate datorită tehnicii dramatice caracterizate prin intriga ingenioasă și acțiunea bine condusă, lipsită însă de adâncime psihologică (*Pretendent fără voie*, 1810; *Bertrand și Raton*, 1833; *Paharul cu apă*, 1840; *Un lanț*, 1841; *Adrienne Lecouvreur*, 1849).

27 decembrie – 185 de ani de la primul spectacol în limba română: ***Mirtil și Hloe*** de Florian (dramatizare după S. Gessner). Reprezentația, jucată de diletanți îndrumați de Gh. Asachi, a avut loc la Iași, în casele hatmanului Costache Ghica.

Corina GUGU
Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"



INFO UNITER

❖ **Saloane culturale** – coordonator Sorana Coroamă Stanca

- *24 septembrie:* „Limba română – în literatură, pe scenă și pe stradă"; au vorbit: actrița Olga Delia Mateescu, conf. Univ. Aurelia Bălan Mihailovici, regizoarele Theodora Herghelegiu și Alice Barb și actorul George Ivașcu.
- *23 octombrie:* „Întâlnire cu Florin Piersic" la care au participat tineri actori si regizori
- pentru lunile *noiembrie* și *decembrie* vor fi fixate datele (de regulă ultima luni din lună) ca și temele întâlnirilor culturale la începutul lunii noiembrie.

❖ **Proiectul clinic CLOWN** – are caracter permanent și se derulează în parteneriat cu organizația Clinic Clown Olanda, funcționând pe parcursul stagiunii teatrale. Prin acest proiect, UNITER și-a propus să sprijine, cu mijloace specifice teatrului, refacerea copiilor bolnavi, contribuind astfel la reintegrarea lor treptată în viața normală. CLINIC CLOWN implică activitatea a 6 profesioniști în spitale pediatrice (perioada octombrie – decembrie, la Spitalul Grigore Alexandrescu) din București, activitatea bazându-se în principal pe lucrul la patul copilului *spitalizat.* Impactul pozitiv asupra copiilor este remarcabil, ținând cont de evaluările periodice ale cadrelor medicale, observatori permanenți ai proiectului.

❖ **Casa Artiștilor** – În perioada septembrie–decembrie 2001, la Casa Artiștilor continuă activitățile curente de acordare de servicii pentru artiștii pensionari și se desfășoară acțiuni legate de identificarea de noi surse de finanțare. O echipă alcătuită din artiști și personal al programului au conceput două proiecte de educație prin artă destinate fondului Acces.
Unul dintre proiecte este continuarea activității de teatru în școli, unde actori vârstnici propun profesorilor diriginți o nouă formă de lucru cu elevii, folosind exercițiile și improvizația de teatru pentru a aborda subiecte dificile din viața școlii și pentru a realiza un dialog detensionat despre realitatea inconfortabilă care de obicei este „ascunsă sub covor". Al doilea proiect este adresat tuturor membrilor Casei Artiștilor și are ca obiectiv să stimuleze viața artistică a acestora prin organizarea unor ateliere de creație care ne propunem să se materializeze într-o expoziție și un spectacol de teatru și 5 numere din revista Casei Artiștilor.
Deși fondurile disponibile sunt foarte mici, UNITER a reușit să organizeze în această toamnă o excursie pentru acei dintre membrii Casei Artiștilor care se pot deplasa și la începutul lunii noiembrie se reiau sărbătoririle zilelor de naștere.
Au început repetițiile la noua producție de teatru. Proiectul este deosebit de ambițios, întrucât actorii doresc să folosească ultimele lor experiențe și tehnici

învățate în cadrul proiectului de educație prin teatru pentru a realiza un spectacol original despre condiția artistului „la pensie" în zilele noastre.
În parteneriat cu Primăria Municipiului București, artiștii pensionari s-au bucurat de acțiunile programului din „Săptămâna bunicilor".

❖ În perioada octombrie–decembrie se va definitiva proiectul **Voci Tinere**, proiect care se va derula în parteneriat cu Societatea Română de Radiodifuziune–Departamentul Literatură Artă și Științe Politice și care va promova o emisiune săptămânală de recitaluri din opera lui I.L.Caragiale, recitaluri susținute de tineri artiști. Acest proiect va începe în ianuarie 2002 și constituie o continuarea a Galei Tânărului Actor – Mangalia 2001.

❖ **Septembrie – octombrie**

- **propuneri pentru modificarea proiectului de Lege a Instituțiilor publice de spectacol,** care parțial au fost acceptate de inițiatori.
- **masă rotundă** cu directorii Instituțiilor de spectacol din țară pentru a discuta pe marginea **propunerii legislative privind instituțiile publice de spectacole și concerte**, text elaborat de Comisia pentru cultură, arte, mijloace de informare în masă la nivelul Parlamentului României, Camera Deputaților. Au fost prezenți reprezentanți ai Comisiei de cultură de la Camera Deputaților.

❖ **UNITEXT – Editura UNITER**

- 1 octombrie: s-a anunțat deschiderea concursului de **dramaturgie „Cea mai bună piesă a anului".** Juriul va anunța piesa câștigătoare la sfârșitul lunii februarie 2002, iar Editura UNITEXT o va publica într-un volum lansat la Gala Premiilor UNITER. Concursul, premiul și editarea piesei sunt finanțate de Fundația Principesa Margareta a României.
- Finalizarea Anuarului Teatrului Românesc pentru stagiunea 2000–2001.
- 2 noiembrie: întâlnire dedicată dramaturgului Nicu Horodniceanu, prilej cu care criticul de teatru Marian Popescu va prezenta volumul *Teatru 2,* publicat de UNITEXT la un an de la dispariția scriitorului.

❖ **Centrul ITI – Centrul OISTAT**

- Organizarea deplasării spectacolului *Bizarmonia,* muzica de Nicolae Brânduș, regia – Alexandru Tocilescu, coregrafia – Raluca Ianegic la Atelierul (Workshop) Internațional de Teatru Muzical – a șaptea ediție, care va avea loc la München, în perioada 15–19 decembrie 2001, organizat de Centrul German al ITI.
- luni, 5 noiembrie, aniversarea unui centenar de la nașterea scenografului **Alexandru Brătășanu** – la sediul UNITER, eveniment organizat în colaborare cu Uniunea Artiștilor Plastici.

- 18 octombrie – Organizare turneu și **Conferință de presă** cu prilejul prezentării la București a **trupei Theatre du Sygne** din Japonia, cu spectacolul *Negustătorul din Veneția* de William Shakespeare, în regia lui Ion Caramitru. Au participat producătorul spectacolului Seiya Tamura , președintele – EURO JAPAN Theatre Foundation, regizorul și actorii trupei.

- Au început pregătirile pentru Festivalul Național de Teatru. UNITER, alături de Ministerul Culturii și Cultelor și Primăria Municipiului București, este coorganizator pentru acest eveniment teatral de maximă importanță în peisajul cultural românesc.

- În această perioadă, UNITER a sprijinit organizarea următoarelor evenimente:
  - Festivalul de Teatru Scurt de la Oradea;
  - Aniversarea a 30 de ani de existență a Teatrului Național Timișoara;
  - Zilele filmului italian – în parteneriat cu Institutul Italian de Cultură;
  - Producția Spectacolului „Sunteți în direct cu Torquemada", regia Theodora Herghelegiu, Compania La Taica;
  - Comemorarea regizorului Vlad Mugur;
  - Întâlniri Revista *Scena*;
  - Sprijin financiar Revista *Teatrul azi*;
  - Sprijin financiar și logistic în organizarea turneului Spectacolului *Made in Romania,* producție a Centrului Cultural European și Asociației Culturale *Pass par Tout;*
  - Pregătirea Programului de rezidențe artistice în România și în Europa, pentru perioada 2002– 2004 , program care se derulează în parteneriat UNITER, Ministerul Culturii și Cultelor și Asociația Franceză – *Pepiniere Europene pentru Tineri Artiști;*
  - Pregătirea programului de rezidențe la Avignon pentru câștigătorii ediției 2001 de la Gala Tânărului actor, program care se va derula în parteneriat cu asociația Culturală Ecumest.

- S-au acordat ajutoare materiale pentru artiștii pensionari cu probleme grave de sănătate.

- Începerea tratativelor cu compania PORT Computer pentru deschiderea unei pagini web cu informații despre toate teatrele din țară. Informațiile se vor concretiza în programul săptămânal al teatrelor, fotografii din spectacole, sinopsisurile spectacolelor din repertoriu, distribuțiile, prețul biletelor, modalitatea de procurare a biletelor, facilități pentru procurarea biletelor, anunțarea premierelor etc.

Revista TEATRUL AZI

a publicat ca supliment în seria

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC:

La vorbă cu VLAD MUGUR

Ursit scenei: MIHAI POPESCU

El, vizionarul: AURELIU MANEA

Un personaj tainic: ELIZA PETRĂCHESCU

În pregătire:
PETRE SAVA BĂLEANU

Volumele pot fi procurate în teatre, holul Teatrului NOTTARA, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăriile NOI și CĂRTUREȘTI ș.a., precum și prin numărul de telefon al redacției (666 34 52)

Dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei de specialitate *„Teatrul azi"*, puteți să vă abonați pentru anul 2002 la

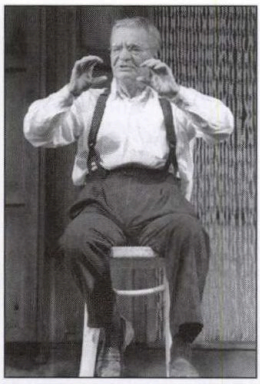
TREZORERIA STATULUI – Sector 1, Cont 500 395 26662

sau la telefoanele:

666 34 52 (tel./fax) și 092 455 954 – Florica ICHIM
789 74 78 și 093 345 032 – Oana BORȘ

VĂ MULȚUMIM!

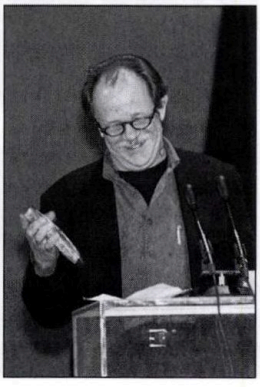
Coperta I: *Radu* BELIGAN
în „Tache, Ianke și Cadâr"
Foto: Florin Biolan



Coperta II: *Ileana* OLTEANU
în „Jocul dragostei și al întâmplării"
Foto: Florin Biolan

Coperta III: *Tania* POPA *și George* MAȘCU
în „Amanții însângerați"
Foto: Florin Biolan

Coperta IV: *Scenograful*
Helmut STÜRMER
Foto: Florin Biolan



SUMAR

1 Festivalul Național de Teatru

19 George Banu – *Zidul crăpat al limbilor*

23 Festivaluri, Gale, Sărbătoriri

59 Memoria teatrului: Marietta Sadova, Vlad Mugur, Dan Jitianu

82 Spectacole

123 Noi, în lume: Andrei Șerban, Ion Caramitru, Cătălina Buzoianu

130 Din lume

136 Calendar teatral

139 Info UNITER

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 11–12/2001
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4
Tel./Fax: 666 34 52

Redactor șef: **FLORICA ICHIM**

Board:

Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:

Oana BORȘ
Delia VOICU
Irina IONESCU
Ioana ICHIM ANGHEL
Viorica-Rozalia MATEI
Maria HASCHI

Revistă editată cu sprijinul MINISTERULUI CULTURII și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Florentina RĂDULESCU

Procesare imagine:
Daniel DULGHERU

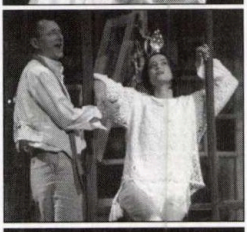
Tipar:

Compania Națională a Imprimeriilor „CORESI " S.A. București
ROMÂNIA

Sistemul calității certificat SR EN ISO 9001

1 Valeria SECIU în ***Spirit***

Foto: Florin Biolan



2 Horațiu MĂLĂELE și Ana Ioana MACARIA în ***Unchiul Vanea***

Foto: Florin Biolan

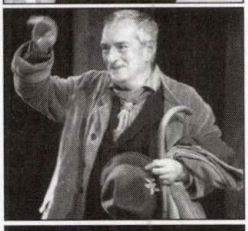
3 Iulia LAZĂR, Sorin LEOVEANU și Natașa RAAB în ***Revizorul***

4/5 Marin MORARU, Gheorghe DINICĂ și Radu BELIGAN în ***Tache, Ianke și Cadâr***

Foto: Florin Biolan

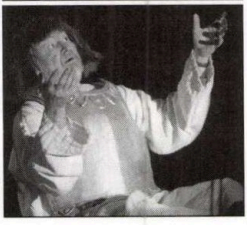
6 Alexandru REPAN în ***Vino la pod, iubita mea!*** de Kiszley Gábor

Foto: PACO



7 CSÌKY András în ***Traduceri*** de Friel

Foto: Florin Biolan



8 Ștefan IORDACHE în ***Barrymore***

Foto: Florin Biolan

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676